This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Google

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

В. С. Баскинъ.

РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ.

A. N. III. SIEROV

А. Н. Сѣровъ.

(Біографическій очеркъ.)

Изданіе П. Юргенсона.

МОСКВА.
Музыкальная торговля П. Юргенсона.
Неглинный проѣздъ № 10.
1890.

0257-2230

MUSI

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

Дозволено цензурою Москва 20 Декабря 1889 г.

MUSI

Паровая скоропечатня потъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

ML410
S465B37
1890
MUSI

Оглавленіе.

Стр.

1. Вступленіе 5
2. Біографическія свѣдѣнія 10
3. Тоже (Сѣровъ, какъ критикъ) 34
4. Характеристика оперъ Сѣрова 55
5. „Юдиѳь“ и „Рогнѣда“ 70
6. „Вражья сила“ 95
7. Перечень музыкальныхъ и критическихъ произведеній . . . 111

Матеріалами для предлагаемой статьи, появившейся частью въ журналѣ „Русская Мысль“ и частью въ журналѣ „Живописное Обозрѣніе“ послужили, главнымъ образомъ, письма Александра Николаевича Сѣрова, помѣщенныя въ „Русской Старинѣ“ за 1875—78 г.

Та часть статьи, которая была помѣщена въ „Русской Мысли“ (1883 г.), является въ настоящемъ очеркѣ почти безъ измѣненій; значительно дополненъ только біографическій матеріалъ, для чего авторъ пользовался нѣкоторыми отрывками изъ появившихся въ печати „Воспоминаній“ о Сѣровѣ Гг. Весселовскаго, Старческаго, Званцева, М. М. Молчанова, Лобанова и др.,—и прибавленъ обзоръ трехъ оперъ Сѣрова.

Кромѣ того, съ согласія г. А. Е. Молчанова, автора „Библіографическаго указателя произведеній А. Н. Сѣрова,“ напечатаннаго въ двухъ выпускахъ издаваемаго г. Лисовскимъ журнала „Библіографъ“ (1888 г.) (и въ отдѣльной брошюрю), составитель предлагаемаго этюда приводитъ въ концѣ списокъ музыкальныхъ произведеній и статей (разумѣется въ извлеченіи), написанныхъ А. Н. Сѣровымъ, позаимствованный изъ названнаго сейчасъ „Указателя.“

А. Н. Сѣровъ.

(Біографическій очеркъ.)

Александръ Николаевичъ Сѣровъ, какъ извѣстно, жилъ между 1820 и 1871 гг.; его дѣятельность совпадаетъ съ дѣятельностью Глинки (ум. въ 1856 г.) и Даргомыжскаго (ум. въ 1869 г.); онъ пережилъ періодъ зарожденія нашей національной музыки и былъ однимъ изъ главнѣйшихъ пособниковъ укрѣпленія зародышей и корней, посаженныхъ Глинкой и Даргомыжскимъ въ нашу музыкальную ниву.

Съ этими именами связываютъ его не только время, въ которое онъ жилъ и работалъ, но главнымъ образомъ общая мысль, общія задачи и цѣли; если Сѣровъ, какъ композиторъ, по проповѣдуемымъ имъ тенденціямъ въ своихъ произведеніяхъ долженъ стоять особнякомъ, то Сѣровъ-критикъ оказалъ множество громадныхъ услугъ русскому музыкальному дѣлу своими статьями о значеніи русской музыки вообще и произведеній Глинки и Даргомыжскаго въ особенности (вспомнимъ его статьи о „Русалкѣ" въ „Театральномъ и Музыкальномъ Вѣстникѣ" за 1856 г., „Русланъ и руслaнисты" въ его журналѣ „Театръ и Музыка" за 1867 г., о „Жизни за Царя" и проч.) и своими публичными лекціями, напр. о Глинкѣ.

Заслуги Сѣрова въ этомъ отношеніи не имѣютъ себѣ ничего равнаго въ нашей музыкально-критической литературѣ; онъ былъ не только первымъ по времени музыкальнымъ критикомъ, установившимъ серьезно-научный взглядъ на это искусство, но онъ первый явился толкователемъ задачъ искус-

ства вообще и распространителемъ въ массѣ свѣдѣній, имѣющихъ предметомъ музыку и ея выдающихся представителей; въ этомъ отношеніи онъ сослужилъ для нашей музыки такую же службу, какъ Бѣлинскій для нашей литературы, являясь установителемъ извѣстныхъ взглядовъ.

Его значеніе, какъ въ качествѣ критика, такъ и въ качествѣ композитора, еще болѣе выростаетъ, если мы примемъ во вниманіе состояніе нашей музыки во время его дѣятельности, отношеніе къ ней публики и тѣ условія, при которыхъ Сѣрову приходилось работать и прокладывать дорогу этой отрасли искусства; мы разумѣется, не станемъ излагать здѣсь исторію нашей музыки за полувѣковую жизнь Сѣрова; это завлекло бы насъ слишкомъ далеко, къ тому же періодъ дѣятельности Глинки и Даргомыжскаго въ нашей литературѣ достаточно обработанъ и освѣщенъ—а постараемся общими штрихами набросать картину положенія музыкальнаго дѣла у насъ при Сѣровѣ.

Начать съ того, что музыкальныхъ школъ для серьезнаго музыкальнаго образованія въ смыслѣ консерваторій и спеціально—подготовительныхъ заведеній въ то время не было (петербургская консерваторія, первая по времени, основана, какъ извѣстно, А. Г. Рубинштейномъ въ 1862 г.); мы не говоримъ о первоначальныхъ музыкальныхъ школахъ, которыя существовали и ограничивались доставленіемъ свѣдѣній, достаточныхъ для услажденія слуха кузинъ и бабушекъ и для любительскаго бренчанія. Желавшему что либо изъ себя выработать на музыкальномъ поприщѣ необходимо было самому „собственнымъ умомъ“ доходить до всего.

Сѣровъ никогда не имѣлъ никакихъ руководителей; своимъ музыкальнымъ образованіемъ онъ исключительно обязанъ себѣ; не разъ онъ въ своихъ письмахъ жалуется на отсутствіе учителей.

Сѣрову приходилось тратить массу времени при отсутствіи руководителей на разные „опыты“; всевозможныя свѣдѣнія приходилось перерабатывать самому, отбрасывать негодное, систематизировать годное, критически относясь ко всему, трудомъ пріобрѣтаемому; не даромъ же онъ 20 лѣтъ употребилъ на самообразованіе прежде, чѣмъ рѣшился взяться за перо (первая статья его относится къ 1852 г.)

Однимъ отсутствіемъ музыкальныхъ школъ и музыкальныхъ обществъ, гдѣ бы посвящающій себя музыкѣ могъ чему либо научиться и куда бы молодой композиторъ могъ принести свое произведеніе, еще не ограничивалось тогда печальное положеніе музыканта. На музыку смотрѣли въ то время, какъ на забаву, прихоть, предметъ, доступный меньшинству и состоятельнымъ любителямъ; музыка составляла роскошь, которою могло пользоваться высшее общество и при томъ немногіе его члены.

Если и находились меценаты, любившіе отечественную музыку и даже готовые сдѣлать кое-что для нея, какъ напр. графъ Віельгорскій, князь Волконскій и др. то, во первыхъ, доступъ къ нимъ не былъ особенно легокъ для начинающаго, во вторыхъ, все носило характеръ частной благотворительности или дружескихъ отношеній, и наконецъ, въ третьихъ, не всякій способенъ чувствовать себя хорошо въ роли облагодѣтельствованнаго. Такъ или иначе, условія эти были слишкомъ исключительны и для Сѣрова не существовали.

Конечно, людямъ, не нуждавшимся въ матерьяльныхъ средствахъ и не вынужденнымъ смотрѣть на музыку, какъ на источникъ къ жизни, при любви къ дѣлу и талантѣ, возможно было найти мѣсто для своего развитія и образованія за предѣлами нашего отечества; они могли отправляться заграницу и тамъ учиться, какъ напр. это сдѣлалъ Глинка·

Глинкѣ и Даргомыжскому не приходилось думать о насущномъ хлѣбѣ, предавшись любимому искусству—музыкѣ; они были люди, обезпеченные матеріально.

Совсѣмъ не то мы видимъ у Сѣрова; ему приходилось постоянно думать о завтрашнемъ днѣ; у него не только не было средствъ на поѣздки заграницу для совершенствованія или образованія,—у него весьма часто, даже когда онъ составилъ себѣ громкое имя въ качествѣ музыкальнаго критика, не было двугривеннаго на извощика, не говоря же о приличномъ платьѣ или удобной для работы обстановкѣ.

Разверните переписку Сѣрова съ тѣми, которыхъ онъ по крайней мѣрѣ долгое время считалъ своими друзьями, загляните въ письма его, хотя бы къ г. Стасову; рѣдкое изъ нихъ не свидѣтельствуетъ о крайней нуждѣ въ необходимомъ, объ отсутствіи средствъ къ жизни. Сколько времени и силъ тратилось Сѣровымъ на пріобрѣтеніе „пекуніи,“ какъ онъ любилъ выражаться; само собою разумѣется, что занятія музыкой отецъ Сѣрова вовсе не считалъ дѣломъ и во всякомъ случаѣ былъ убѣжденъ, что артистическій путь тернистъ, труденъ и неопредѣленъ. Эта борьба стоила Сѣрову многаго: кромѣ внѣшнихъ препятствій, которыхъ было не мало и побороть которыя вовсе не такъ легко было въ то время, Сѣрову пришлось вести борьбу внутреннюю, домашнюю. И надо было имѣть сѣровскія силы, чтобы выйти изъ этихъ обстоятельствъ побѣдителемъ.

Мы видимъ его сверстника, товарища по школѣ, также интересовавшагося искусствомъ, находившагося въ гораздо болѣе счастливыхъ условіяхъ для достиженія извѣстныхъ художественныхъ результатовъ, чѣмъ Сѣровъ,—и почти ничего не достигшаго; мы говоримъ о г. Стасовѣ, который такъ и остался при роли шумотворителя въ пользу „своихъ“ пріі-

ятелей и топтателя всего, что не входитъ въ его „кружокъ.“ Быть можетъ тутъ и слѣдуетъ искать причину нелюбви его къ Сѣрову и перемѣны его отношеній къ послѣднему, когда тотъ сразу сталъ извѣстностью.

Сколько нужно было чувствовать въ себѣ силы, энергіи и воли, чтобы рѣшиться промѣнять свое положеніе (Сѣровъ, какъ ниже увидимъ, состоялъ неоднократно на государственной службѣ) на сомнительный артистическій путь, связанный со столькими невзгодами, да еще при тѣхъ условіяхъ, когда нѣтъ руководителей, которые указали бы постоянцій путь, когда нѣтъ опредѣленнаго доступа куда бы то ни было и когда внутренній голосъ предлагаетъ еще вопросы въ родѣ: „да выйдетъ ли еще изъ тебя толкъ? Да обладаешь ли ты тѣмъ, что такъ необходимо композитору? Да есть ли у тебя талантъ?“ — вопросы, которыми переполнена переписка Сѣрова, какъ увидимъ ниже.

Гамлетовское to be or not to be вѣчно и неотвязчиво стояло предъ Сѣровымъ; чѣмъ больше онъ пріобрѣталъ познаній, тѣмъ болѣе онъ сомнѣвался въ своихъ силахъ; только впослѣдствіи у него появился увѣренный тонъ, когда онъ убѣдился, насколько онъ по музыкальному своему образованію стоялъ выше даже профессіональныхъ музыкантовъ, не говоря уже о диллетантахъ; но это сознаніе своихъ силъ могло явиться только послѣ пройденной имъ школы самообразованія, т. е. послѣ 30 лѣтъ работы по своему предмету.

Имя А. Н. Сѣрова извѣстно въ качествѣ музыкальнаго критика, еще болѣе — въ качествѣ композитора и автора трехъ оперъ: „Юдиѳи,“ „Рогнѣды“ и „Вражьей силы;“ но оно, какъ намъ кажется, мало извѣстно, какъ имя „человѣка“, — человѣка, выходящаго изъ ряда вонъ по своимъ взглядамъ и убѣжденіямъ, — человѣка, если можно такъ выразиться,

влюбленнаго въ идею, пожертвовавшаго всѣмъ ради достиженія разъ поставленной себѣ задачи и цѣли, — словомъ, человѣка-мыслителя. Вотъ почему полагаемъ, что предлагаемый нами біографическій очеркъ, направленный, главнымъ образомъ, на обзоръ жизни и дѣятельности Сѣрова съ точки зрѣнія его „человѣческо-артистической“ стороны, при всѣхъ своихъ несомнѣнныхъ недостаткахъ, какъ „біографія“ такого извѣстнаго дѣятеля, не покажется безъинтереснымъ нашимъ читателямъ.

Вся жизнь Александра Николаевича продолжалась 51 годъ. Если отбросить первыя тридцать лѣтъ, которыя онъ употребилъ на образованіе и приготовленіе себя къ общественной дѣятельности, то въ суммѣ останется двадцать одинъ годъ работы, какъ критической (10 лѣтъ), такъ и композиторской (11 лѣтъ). Конечно, такое дѣленіе будетъ только приблизительное, потому что рядомъ съ критическою дѣятельностью у него идетъ и композиторская. Сообразно этому, мы и раздѣлимъ всю его дѣятельность на три періода: 1) отъ 1829 до 1850 г. — періодъ образованія и приготовленія, 2) отъ 1850 до 1860 г.—періодъ литературно-критической дѣятельности и 3) отъ 1860 до 1871 г.—періодъ композиторства.

I.

(1820—1850 г.).

Александръ Николаевичъ Сѣровъ родился въ Петербургѣ, на Лиговкѣ, въ домѣ своего дѣда по матери, 11 января 1820 г. Отецъ его, Николай Ивановичъ Сѣровъ, родомъ изъ Москвы, былъ человѣкъ замѣчательныхъ способностей, тонкаго сатирическаго ума, серьезнаго образованія (оставилъ послѣ себя громадную библіотеку) и большихъ практическихъ знаній,—

успѣвшій достичь замѣтнаго положенія въ обществѣ и высокихъ чиновъ по службѣ. Такъ, онъ занималъ значительную должность въ министерствѣ финансовъ при графѣ Канкринѣ. Будучи человѣкомъ прямаго, но крайне крутаго характера, онъ но могъ и не хотѣлъ никому подчиняться. Это послужило одной изъ причинъ, почему Н. И. Сѣровъ оставилъ службу; другая причина заключалась въ томъ, что онъ былъ подверженъ хронической болѣзни сердца. Благодаря этимъ обстоятельствамъ, Н. И. Сѣровъ, вышедши въ отставку, сталъ заниматься адвокатурой.

Мать композитора, Анна Карловна, урожденная Габлицъ, по происхожденію еврейка, была очень добрая и умная женщина. Всѣ, помнящіе ее, отзываются о ней, какъ о женщинѣ съ большимъ тактомъ и съ добрымъ сердцемъ. Ни отецъ, ни мать Александра Николаевича, не только не были артистами, но даже не чувствовали особеннаго расположенія къ музыкѣ.

Александръ Николаевичъ Сѣровъ чрезвычайно рано сталъ обнаруживать блестящія способности. Такъ, на четвертомъ году жизни онъ уже свободно читалъ. Артистическая его натура стала уже сказываться въ этомъ слишкомъ раннемъ возрастѣ: онъ до страсти любилъ драматическія представленія, чему особенно способствовало то обстоятельство, что его весьма рано стали брать въ театръ. Объ этомъ фактѣ Сѣровъ говоритъ между прочимъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ о М. И. Глинкѣ“, гдѣ онъ разсказываетъ о первомъ впечатлѣніи, произведенномъ на него оперой „Жизнь за Царя“: „... Въ театръ,—пишетъ онъ,—меня стали брать съ моего трехлѣтняго возраста и весьма часто“ (*Искусства* 1860 г., сентябрь, № 1).

Учился онъ вообще всему весьма охотно и быстро. Пяти-

шести лѣтъ Сѣровъ, пристрастившись къ естественной исторіи, прочелъ всего Бюффона. На седьмомъ году жизни онъ поступилъ въ пансіонъ г-жи Командеръ, гдѣ и пробылъ три года. Кромѣ чтенія книгъ, не только русскихъ, но и нѣмецкихъ и французскихъ, Сѣровъ въ это время особенно пріохотился къ рисованію; цѣлые дни, проводилъ онъ, рисуя звѣрей, птицъ, комнаты, садики и вообще окружавшіе его предметы. Судя по страсти, съ какой онъ предавался рисованію, всѣ предсказывали въ немъ будущаго знаменитаго живописца.

Хотя родители Сѣрова обратили вниманіе и на музыкальное его образованіе, но будущій композиторъ такъ мало выказывалъ любви къ музыкѣ, что ничто ни могло предвѣщать въ немъ знаменитости именно на этомъ поприщѣ. Онъ до того не любилъ играть, что его, по разсказамъ его сестры, „силой заставляли садиться за рояль; рѣдкій урокъ музыки проходилъ безъ слезъ и капризовъ“. Первоначальные уроки игры на фортепіано стала ему давать извѣстная учительница музыки, г-жа Жебелева, на восьмомъ году его жизни. Благодаря замѣчательнымъ природнымъ способностямъ, — а не любви къ музыкѣ,—Сѣровъ дѣлалъ большіе успѣхи въ игрѣ, и уже на десятомъ году жизни игралъ сонаты съ аккомпаниментомъ скрипки или віолончели.

Въ 1830 году онъ поступилъ въ первую гимназію, гдѣ пробылъ до декабря 1835 года, когда онъ перешелъ въ Училище Правовѣдѣнія и поступилъ сразу въ четвертый классъ. Только къ этому времени. или вѣрнѣе говоря—къ тринадцатилѣтнему его возрасту, въ немъ начинаетъ пробуждаться интересъ и любовь къ міру звуковъ; сильнымъ импульсомъ послужили игранныя имъ пьесы Моцарта, „Фрейшюцъ“ Вебера и въ особенности „Робертъ“ Мейербера, чудная музыка ко-

тораго не давала ему покоя. Съ этого времени онъ сталъ тщательно приготовлять уроки музыки и уже съ любовью относиться къ нимъ; но съ теоріей музыки никто его не знакомилъ. Слѣдуетъ замѣтить, что въ Училищѣ Правовѣдѣнія обращалось особенно серьезное вниманіе на музыку; каждый ученикъ долженъ былъ играть на какомъ-нибудь инструментѣ. Сѣровъ выбралъ, кромѣ фортепіано, еще віолончель.

Первымъ его учителемъ игры на віолончели былъ нѣкій Кнехтъ, а впослѣдствіи его мѣсто заступилъ Карлъ Шубертъ, о которомъ Сѣровъ отзывался, какъ о „высокомъ музыкантѣ„ (письмо къ В. В. Стасову отъ 24 августа 1840 года). Шубертъ въ скоромъ времени пришелъ къ заключенію, что „въ отношеніи музыкальнаго смысла, выразительности и фразировки, Сѣровъ въ учителяхъ не нуждается“, — столь велики были успѣхи, достигнутые юнымъ віолончелистомъ *). Но чѣмъ болѣе учитель восторгался успѣхами ученика и чѣмъ большіе успѣхи ученикъ въ самомъ дѣлѣ оказывалъ въ игрѣ на віолончели, тѣмъ больше послѣдній приходилъ къ убѣжденію, что онъ „не родился быть виртуозомъ“; причина была чисто внѣшняя—физическій недостатокъ, состоявшій въ томъ, что пальцы были слишкомъ толсты и коротки.

Въ Училищѣ Правовѣдѣнія Сѣровъ пробылъ пять лѣтъ,

---

*) Вотъ какъ описываетъ игру Сѣрова товарищъ его по Училищу Правовѣдѣнія, М. М. Молчановъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ“: „Игра Сѣрова уже въ то время обнаруживала въ немъ особыя музыкальныя способности.... Когда небольшая фигура Сѣрова подымалась на эстраду (на музыкальныхъ вечерахъ, дававшихся въ залѣ Училища) и смычекъ въ рукахъ его касался струнъ віолончели, тогда водворялась тишина, напрягались общее вниманіе и слухъ и не хотѣлось вѣрить, что слушаешь игру ученика, а не опытнаго, извѣстнаго уже артиста“. („Русская Старина“ 1883 года).

и въ 1840 году, когда былъ первый выпускъ учениковъ, онъ окончилъ его съ медалью и вышелъ съ чиномъ IX класса. Въ этомъ же году, т. е. на двадцатомъ году его жизни, благодаря стараніямъ отца, непремѣнно желавшаго видѣть своего сына на юридическомъ поприщѣ и „карьеристомъ", что вполнѣ гармонировало съ его практическимъ взглядомъ на жизнь, Александръ Николаевичъ поступилъ на службу въ канцелярію правительствующаго сената по пятому (уголовному) департаменту и прослужилъ пять лѣтъ, до 1845 года, когда, по распоряженію министерства юстиціи, былъ перемѣщенъ въ Крымъ на должность товарища предсѣдателя симферопольской уголовной палаты. Здѣсь онъ пробылъ три года, послѣ чего вернулся въ Петербургъ въ 1848 году.

Но отецъ, упорно преслѣдуя свою цѣль и не предвидя въ сынѣ не только будущей знаменитости на музыкальномъ поприщѣ, а просто считая занятія послѣдняго „пустымъ бездѣльемъ", выхлопоталъ Александру Николаевичу такое же мѣсто, но болѣе выгодное, во Псковѣ. При этомъ слѣдуетъ упомянуть объ одномъ обстоятельствѣ, сильно безпокоившемъ отца композитора: это, именно, сближеніе Сѣрова на нѣкоей Анастасьевой *) въ Крыму, которая до того завлекла молодаго человѣка, что отымала у него все время. Желая отвлечь его отъ вліянія пожилой кокетки (ей уже было около сорока лѣтъ), отецъ и хлопоталъ о мѣстѣ, которое было бы подальше отъ Крыма и отъ южной поэзіи... Нужно однако

*) По описаніямъ знавшихъ ее, Анастасьева обладала всесторонними познаніями, могла говорить о чемъ угодно въ области наукъ и искуствъ, понимала и любила музыку и ко всему этому обладала такою задушевностью въ обращеніи, такою прелестью манеръ, которыя невольно заставляли каждаго искать ея общества и, найдя, дорожить имъ („Воспоминанія" М. М. Молчанова. „Русская Старина" 1883 г).

замѣтить, что эта Анастасьева *) имѣла весьма хорошее вліяніе на Сѣрова и въ особенности на его музыкальную карьеру. Тѣмъ не менѣе, повинуясь желанію отца, Сѣровъ немедленно отправился во Псковъ, гдѣ и пробылъ два года, т. е. до 1850 года.

Такова его частная жизнь за разсматриваемый періодъ времени.

Но хронологическій перечень фактовъ изъ тридцатилѣтней жизни Сѣрова не даетъ еще никакихъ данныхъ для выводовъ о его характерѣ и способностяхъ, о цѣли и желаніяхъ, о взглядахъ и убѣжденіяхъ, объ умѣ и сердцѣ,—словомъ, о внутренней сторонѣ его жизни. Мы до сихъ поръ только видѣли, что онъ отлично учился и служилъ. Но служба и канцелярская работа, какъ легко понять, не были конечною цѣлью его существованія: подъ чиновничьимъ мундиромъ жили и крѣпли иныя стремленія и иныя цѣли; тутъ ключомъ била артистическая натура; мысли, роившіяся въ его головѣ, не давали ему покоя, — онѣ жаждали простора и свѣта.

Если справедливо изреченіе древнихъ „poëtae nascuntur, non fiunt“,—то намъ кажется, что подъ общее понятіе „poëtae“ можно подвести и артистовъ, и композиторовъ въ особенности: жажду творческой дѣятельности, которая кипитъ въ нихъ, и силу таланта, потокомъ стремящуюся къ внѣшнему

---

*) Изъ фактовъ, сообщаемыхъ людьми, знавшими Марью Павловну Анастасьеву, урожденную Мавромихали, можно заключить, что Сѣровъ, на котораго она безсомнѣнно имѣла благотворное вліяніе, какъ женщина умная и съ артистическимъ вкусомъ, не совсѣмъ джентльменски обошелся съ нею, впослѣдствіи по долгу не отвѣчая на ея письма и забывая, какую роль она играла въ ея жизни. Въ этомъ хотятъ видѣть непостоянство Сѣрова. („Колосья“, 1886 г).

выраженію этой дѣятельности, ни подъ какимъ покровомъ не утаишь, — раньше или позже онѣ найдутъ себѣ исходъ и форму выраженія. Проявятся ли онѣ въ образѣ статуи или картины, или же въ видѣ литературнаго произведенія и музыкальной пьесы, это—другой вопросъ; несомнѣнно только то, что не сегодня-завтра онѣ явятся въ свѣтъ и заявятъ міру о своемъ существованіи. Мало того, куда бы ни направляли эти способности, къ какой бы дѣятельности ихъ ни примѣняли, — естественный ихъ ходъ всегда возьметъ верхъ надъ искуственно—привитымъ направленіемъ. Въ исторіи жизни нашихъ выдающихся дѣятелей такихъ примѣровъ не мало, Припомнимъ хотя бы біографіи Ломоносова, Крылова, Шевченки, Лермонтова и другихъ, которыхъ прочили совсѣмъ не туда, гдѣ они впослѣдствіи заняли такое и выдающееся положеніе.

А. Н. Сѣровъ принадлежитъ къ типу этихъ лицъ: жизнь и обстоятельства толкали его въ другую сторону, крайне противуположную той, куда стремились его душа, его желанія и помыслы,—и нужно было не мало усилій употребить, чтобы идя въ разрѣзъ съ требованіями обстоятельствъ, очистить дорогу для своей творческой силы и дѣятельности. Поэтому намъ кажется любопытнымъ прослѣдить, какъ постепенно развивалась въ немъ эта сила таланта, какими путями достигалась имъ цѣль, къ которой онъ стремился, и какихъ усилій, какой борьбы она ему стоила. На разные вопросы, которые могли бы быть предложены по поводу Сѣрова, мы найдемъ отвѣты у самого же Сѣрова, т. е. въ его перепискѣ съ друзьями, и въ особенности съ г. Стасовымъ.

Разсматривая эту переписку, насъ поражаетъ въ Сѣровѣ одна черта, — черта, свойственная, впрочемъ, большинству выдающихся талантовъ, — крайнее *недовольство собой*, явля-

ющееся, обыкновенно, прямымъ послѣдствіемъ, съ одной стороны, сомнѣнія въ своихъ силахъ, а съ другой стороны— строгаго отношенія къ себѣ, критическаго разбора своего „я“, своихъ дѣйствій и мыслей, анализа своихъ способностей, стремленій, и проч.,—словомъ, послѣдствіемъ того состоянія, когда человѣкъ какъ бы безсознательно предлагаетъ себѣ вопросы въ духѣ философа Монтэня: „Qui suis-je? Que sais-je?“ —и, не находя въ себѣ прямого отвѣта на нихъ, старается чѣмъ-нибудь удовлетворить это недовольство, пріискиваетъ средства и возможность исправить себя, загладить эти недостатки, восполнить эти пробѣлы, найти болѣе прочную опору, —старается пересоздать и перевоспитать свое „я“. И это мы видимъ у Сѣрова на каждомъ шагу. Убѣдиться не трудно, — стòитъ только припомнить его письма за этотъ періодъ времени. Вотъ что мы читаемъ въ одномъ изъ нихъ:

„Иногда мнѣ приходитъ въ голову, — пишетъ онъ къ названному лицу,—съ чего ты взялъ, что я могу быть композиторомъ? Иногда какой-то внутренній голосъ убѣдительно мнѣ нашептываетъ, что во мнѣ довольно силъ быть всѣмъ, чѣмъ я пожелаю!... Если-бы мнѣ какое-нибудь благодѣтельное существо могло однимъ разомъ рѣшить эту задачу,—о, какъ былъ бы я ему обязанъ! Иногда мнѣ опять кажется, что разрѣшить этотъ вопросъ никто въ мірѣ, кромѣ меня самого, не можетъ, и я изнываю въ тоскѣ“ (20 ноября 1840 года).

Строго-критическій разборъ своего „я“, о которомъ мы выше упомянули, рельефно выступаетъ въ письмѣ его, писанномъ за пять мѣсяцевъ до приведеннаго нами отрывка. Разсуждая о значеніи музыки, онъ приходитъ къ слѣдующему небезъинтересному заключенію:

„Я увѣренъ, что успѣхъ музыки никакъ не меньше подвигаетъ человѣчество, чѣмъ паровыя машины и желѣзныя

дороги. Но, чтобы быть достойнымъ этой музы, надобно родиться съ музыкальнымъ призваніемъ, а если этого нѣтъ, manquez de vocation,—о, это ужасно!... *А мнѣ уже двадцать слишкомъ лѣтъ!* И еще nihil, omnino nihil!" (ничего, рѣшительно ничего) (12-го іюля 1840 года).

Или, если мы возьмемъ его письмо, написанное черезъ мѣсяцъ, то и здѣсь найдемъ фразы, рисующія вполнѣ его недовольство собой, выражающія какое-то отчаяніе за себя, за свое призваніе, чувство непреодолимаго желанія и стремленія къ лучшему. Это „желаніе лучшаго" и есть слѣдствіе недовольства. Такъ, въ этомъ письмѣ мы находимъ:

„Я досадую на себя ужасно, что у меня слишкомъ мало энергіи. Была бы она,—было бы все! Я желаю только одного: произвесть много, создать что-нибудь такое, на что бы прежде всего я самъ могъ порадоваться, а тамъ — что будетъ, то будетъ. Поймутъ—хорошо, а не поймутъ—Богъ съ ними" (24 августа 1840 года).

Слова его: „на что бы я *самъ* могъ порадоваться"—ясно указываютъ, по нашему мнѣнію, на то душевное состояніе, въ которомъ находился въ то время Сѣровъ. Ему нужно самоуспокоеніе; онъ не только не ищетъ славы, но даже пренебрегаетъ мнѣніемъ тѣхъ, которые его „не поймутъ"; ему необходимо уничтожить это недовольство, это мучительное состояніе, не дающее ему покоя; средство онъ находитъ „въ желаніи" „произвесть много, создать". Но чтобы „произвесть, создать", да еще „много", нужны силы, нуженъ талантъ, а въ присутствіи ихъ въ себѣ онъ *сомнѣвается*; отсюда цѣлый рядъ новыхъ мученій: невыносимый страхъ за будущность, незнаніе, въ чемъ найти спасеніе, неувѣренность въ возможности чего-либо достичь,—сомнѣнія въ своихъ силахъ

и т. п. Позволимъ себѣ привести еще одинъ отрывокъ изъ того письма, въ которомъ это настроеніе ярко рисуется:

„Великихъ твореній я отъ себя не ожидаю, или по крайней мѣрѣ *сомнѣваюсь въ ихъ возможности для моихъ силъ*... Правда, при этомъ изученія (онъ говоритъ о великихъ твореніяхъ) рождается un désir vague indeterminé (смутное, неопредѣленное желаніе) производить самому, но это какіе-то образцы безъ лицъ, что-то мучительное! Мучительное и потому, что я не хочу, да и не могу уже быть превосходнымъ исполнителемъ чужого, а своего нѣтъ, *да и врядъ ли будетъ*!... Жалкое существованіе!...“ (20-го февраля 1841 года).

Такого рода состояніе духа у такихъ натуръ, какова Сѣрова, не рѣдкость, и не разъ еще въ письмахъ его мы сталкиваемся съ нимъ. Такія мученія обыкновенно продолжаются довольно долго, что̀, впрочемъ, зависитъ отъ импульса, дающаго наконецъ извѣстное направленіе къ выходу изъ этого состоянія; но пока этотъ импульсъ является, „существованіе“ этихъ натуръ дѣйствительно „жалкое“.

Такъ, перебирая его письма за 1842 годъ, мы видимъ, что это мучительное состояніе не только не успокоилось, но, напротивъ, все больше и больше возрастаетъ. Доказательствомъ можетъ служить письмо отъ 3 марта, въ которомъ, между прочимъ, находимъ:

„Пока онъ (отецъ) увидитъ настоящее мое значеніе, много воды утечетъ, а можетъ-быть ему и не суждено видѣть, или... *мнѣ не суждено быть чѣмъ-нибудь!*... О, сомнѣніе, сомнѣніе... Неужели цѣлая жизнь моя такъ пройдетъ? Неужели никто никогда не скажетъ мнѣ: „Александръ, вотъ твоя дорога; теперь ужь—чуръ—не сбиваться!“ Но нѣтъ, этого не будетъ: я тогда былъ бы слишкомъ счастливъ, а полнаго счастья, кажется, нѣтъ на землѣ“.

И далѣе въ этомъ письмѣ онъ говоритъ:

„Ты какъ-то все щадишь меня, ожидая,—не знаю, на какомъ основаніи,—чего-то бо́льшаго. А это большее что-то не является. Казалось бы, пора: Александръ Македонскій четырнадцати лѣтъ смирилъ Буцефала, а нѣкоторый тебѣ извѣстный Александръ 22 лѣтъ, не можетъ хорошенько распознать, на какого коня онъ посаженъ и куда ѣдетъ... Горькая участь!... Иногда, какъ я тебѣ уже тысячу разъ высказывалъ, *мнѣ* дѣйствительно *кажется, что во мнѣ много, очень много силъ*, что онѣ только еще не всѣ проснулись, что поприще моей дѣятельности ясно открыто предо мной, что впереди многое манитъ меня... *За то иногда я самъ себѣ жалокъ*, предо мною туманъ, а *въ душѣ горькое чувство нищеты*. Эта отчаянная альтернатива ясно отражается въ моихъ слабыхъ попыткахъ“.

Эта „альтернатива“--сознаніе, съ одной стороны, возможности стать тѣмъ, чѣмъ желаешь, а съ другой стороны—мучительное сомнѣніе въ своихъ способностяхъ,—сомнѣніе, терзающее и щемящее его душу,—дѣйствительно „отчаянная“. Ужь одно сопоставленіе себя съ Александромъ Македонскимъ, обуздавшимъ на четырнадцатомъ году Буцефала, ясно показываетъ, во-первыхъ, цѣль, къ которой стремился Сѣровъ, чѣмъ онъ желалъ стать,—быть чѣмъ-нибудь посредственнымъ для такихъ натуръ немыслимо: ему нужно создать нѣчто удивительное, выходящее изъ ряду вонъ; а во-вторыхъ—то безсильное состояніе, когда человѣкъ готовъ какъ бы мстить себѣ же, иронизируя и подсмѣиваясь надъ собой и своими дѣйствіями. Это саркастическое отношеніе къ себѣ ярче выступаетъ дальше въ томъ же письмѣ. Такъ, мы читаемъ:

„Ха-ха-ха!... Ей-богу, не могу удержаться отъ смѣху... Кто это такъ важничаетъ?“ (Это письмо служитъ отвѣтомъ

на письмо В. В. Стасова, въ которомъ послѣдній предлагаетъ ему написать оперу: Выше Сѣровъ высказывалъ свои требованія отъ либретто для оперы.)—„Человѣкъ, который не слыхалъ ни единой ноты своей,—человѣкъ, *который никогда не учился ни генералъ-басу, ни контрапункту*, который бродитъ на-пропалую, какъ слѣпецъ, по рвамъ и косогорамъ“ и т. д.

Такія мысли роятся въ головѣ его очень и очень долгое время. Желаніе быть тѣмъ, чѣмъ онъ впослѣдствіи сдѣлался, нашло себѣ наконецъ исходъ въ неустанномъ трудѣ и въ критической обработкѣ всего добытаго. А чѣмъ онъ желалъ стать, видно изъ письма его отъ 30 іюля 1843 г.

„Ты не повѣришь, какъ меня радуетъ мысль, что и ты не отказываешься отъ идеи видѣть меня „*оперистомъ*“. Постараюсь оправдать твои желанія хоть нѣсколько“.

Еще недавно смѣявшійся надъ собой при мысли о композиторствѣ, онъ теперь серьезно начинаетъ подумывать объ этой „идеѣ“, съ которой мало-по-малу свыкается; *она* становится его необходимой принадлежностью и постепенно охватываетъ все его существованіе, и онъ, въ концѣ концовъ, ей предается весь: для достиженія ея жертвуетъ всѣмъ; все свое время посвящаетъ ей,—словомъ, онъ весь сливается съ этой „идеей“. Онъ работаетъ дни и ночи надъ разными „опытами“, о которыхъ мы скажемъ ниже, и главное вниманіе обращаетъ на восполненіе въ музыкальномъ образованіи тѣхъ пробѣловъ, которые неминуемы при изученіи какого-либо предмета безъ всякой системы и метода, руководствуясь единственно своимъ чутьемъ и при полномъ отсутствіи руководителей. Убѣдившись въ недостаткѣ свѣдѣній въ теоріи музыки, гармоніи и контрапунктѣ, Сѣровъ со всѣмъ пыломъ своей артистической натуры предается изученію этихъ предметовъ. Но то, что другимъ дается легко при помощи пре-

подавателя и указаній, Сѣрову достается съ большими затрудненіями, потому что „до всего, — говоритъ онъ, — надо добираться самому тяжелымъ опытомъ“ (16 ноября 1845 г.)

„Некому, — жалуется онъ въ этомъ письмѣ, — меня учить ни контрапункту, ни органу... Я надѣюсь скоро сдѣлать большіе успѣхи, хотя, къ сожалѣнію, никто не можетъ руководить меня“.

Чтобы судить о томъ рвеніи, съ какимъ онъ занимался не только вышесказанными предметами, составляющими conditio sine qua non для композитора, но и такими предметами, которые входятъ въ районъ общеобразовательныхъ знаній, — стоитъ прочесть письмо его отъ 5 января 1846 г., въ которомъ онъ отвѣчаетъ по поводу выраженнаго удивленія, что онъ сталъ заниматься „Феноменологіей“ и „Логикой“ Гегеля:

„Для чего? — Отвѣтъ простой: я не люблю упускать случая познакомиться съ какой угодно наукой, въ полной увѣренности, что если она мнѣ не принесетъ прямой пользы, то на сколько-нибудь расширитъ кругъ мышленія, а это ни въ какомъ случаѣ не вредно“.

И далѣе онъ продолжаетъ на эту тему:

„Диллетантизмъ для меня смѣшонъ, если онъ избираетъ одинъ предметъ, безъ способности сдѣлать въ немъ что-нибудь, но имѣя въ виду *постоянную цѣль* — приводить къ ней нити съ совершенно разныхъ, быть-можетъ очень далекихъ, сторонъ: это — несомнѣнно, когда въ головѣ есть способность дѣйствительная сводить всѣ эти нити *во едино*“.

Если столь велика была его жажда образованія и знаній вообще, то не трудно себѣ представить, насколько онъ былъ преданъ *своимъ* предметамъ, избраннымъ и излюбленнымъ,

т. е. изученію гармоніи и контрапункта. Указанія на это мы находимъ въ письмахъ его за 1847—48 г.

„Все мое вниманіе, всѣ усилія сосредоточены на контрапунктѣ, который хочу завоевать во что бы то ни стало,— безъ этого вѣдь и шагу сдѣлать нельзя. Жаль только одно, что я лишился руководителя. За двѣ тысячи верстъ нельзя имѣть учителя, когда надзоръ его нуженъ тутъ каждый часъ...“ (Дѣло въ томъ, что профессоръ контрапункта, Гунке, состоявшій до своей смерти библіотекаремъ при с.-петербургской консерваторіи, посылалъ ему время отъ времени разныя задачи и указанія къ ихъ рѣшеніямъ.) „*Жажда моя заниматься контрапунктомъ не знаетъ границъ*“ (15 декабря 1847 г.).

Послѣднія слова — не фраза въ устахъ Сѣрова. Не разъ онъ подумывалъ бросить службу, чтобы спеціально посвятить все время изученію контрапункта. Такъ, въ письмѣ отъ 2 февраля 1848 г., онъ между прочимъ говоритъ:

„Нѣтъ, я ни за что не останусь больше въ нашемъ министерствѣ, а то—просто убійство!“

Дѣйствительно, положеніе ужасное: человѣкъ, который „готовъ забыть все на свѣтѣ, чтобы сидѣть и обдумывать контрапунктическія сочетанія“ (18 января 1848 г.), для котораго „контрапунктъ такъ привлекателенъ, что онъ готовъ дни и ночи просиживать надъ нимъ, не вставая съ мѣста“, который удивляется, „какъ могутъ люди называть эти занятія сухими и скучными“ (1 апрѣля того же года), — заброшенъ судьбой за двѣ тысячи верстъ отъ источниковъ знанія, осужденъ заниматься ради существованія службой, нисколько его не интересующей, и ко всему этому лишенъ всякой возможности пользоваться чьими бы то ни было указаніями по избранному и дорогому его сердцу предмету!... Но такія натуры, какова сѣровская, чувствуютъ въ себѣ силы

превозмочь всѣ невзгоды, перенести всякія лишенія, претерпѣть всевозможныя неудачи ради достиженія „цѣли“; всякая преграда къ „ней“ является новымъ импульсомъ къ болѣе энергической дѣятельности. То же мы видимъ у Сѣрова. Онъ нисколько не теряетъ надежды на достиженіе цѣли. „Богъ дастъ,—оканчиваетъ онъ вышеприведенное письмо,—не все еще потеряно. Буду догонять всѣми силами то, что чуть-чуть отъ меня не ускользнуло“.

Еще въ 1847 г. онъ хотѣлъ оставить службу, но обстоятельства заставили его отречься отъ этой задушевной мечты; во первыхъ вѣчный вопросъ—чѣмъ существовать. На отца, который не особенно благосклонно смотрѣлъ на „попытки“ сына и на хладнокровное отношеніе послѣдняго къ службѣ, надѣяться нечего было, да къ тому же онъ былъ обремененъ большимъ семействомъ. Другое обстоятельство его еще болѣе безпокоило: это—боязнь превратить „музу“,—въ источникъ кормленія, въ ремесло. Стать ремесленникомъ онъ боялся пуще всего.

„Писать музыку для денегъ,—разсуждаетъ онъ,—s'est toujours une bien triste chose: *кромѣ профанаціи*, огорченій и всего надоѣдательнаго *нельзя ничего ожидать*“ (27 іюля 1847 г.).

Пришлось мириться съ обстоятельствами и снова приняться, скрѣпя сердце, за службу, чтобы быть хоть болѣе или менѣе обезпеченнымъ и такимъ образомъ имѣть возможность посвящать все остальное время, свободное отъ обязанностей по службѣ, избранному искусству. А работать приходилось много, что̀ видно изъ слѣдующаго мѣста переписки его. Къ слову сказать, способъ его работать аналогиченъ со способомъ нашего знаменитаго историка Карамзина. Не припомнимъ, гдѣ мы это вычитали, что когда Карамзина однажды

спросили: гдѣ онъ беретъ такой гладкій слогъ,—онъ отвѣтилъ: „въ печкѣ“. Нѣчто подобное мы находимъ и у Сѣрова:

„Я ничѣмъ не доволенъ (онъ говоритъ о своихъ трудахъ и „попыткахъ“): завтра все брошу въ печь, что написалъ сегодня, и въ цѣлую недѣлю вырабатываю иногда только нѣсколько строкъ“ (30 августа 1846 г.).

Этотъ способъ кристаллизаціи своихъ мыслей оставилъ глубокій слѣдъ; работая такимъ образомъ нѣсколько лѣтъ, онъ дошелъ до сократовой философіи: „познай самого себя“, — другими словами, онъ убѣдился въ томъ, *чего* ему недостаетъ въ композиторствѣ. Въ этомъ отношеніи достойно вниманія заключеніе, къ которому онъ пришелъ, спустя годъ:

„Разсматривая себя какъ можно строже, я убѣдился, что въ техникѣ композиторства мнѣ недостаетъ двухъ чрезвычайно важныхъ условій: 1) manier le contrepoint (владѣть контрапунктомъ), о чемъ ты уже знаешь подробно, въ чемъ для меня трудность и какъ я стараюсь этому пособить, и 2) умѣть согласить чисто-музыкальную основу сочиняемой вещи съ поэтическимъ ея смысломъ, т. е. умѣть совладать съ техническимъ скелетомъ пьесы, le plier à volonté“ (гнуть по волѣ) (12 іюня 1847 г.)

Дѣйствительно, онъ достигъ того, что ему нужно было: онъ восполнилъ эти два пробѣла, какъ мы увидимъ это послѣ,— но какъ? — Усидчивымъ трудомъ, работая безустанно надъ контрапунктическими сочетаніями, прочитывая все, что попадалось ему подъ руку по его спеціальности, критикуя и переработывая каждую мысль по-своему, анализируя каждую фразу и себя въ то же время самымъ добросовѣстнымъ образомъ и изводя нотную бумагу для выработки музыкальнаго стиля:

„Чтобы развязать себѣ руки,—говоритъ онъ,—надо писать бездну и притомъ *болѣе негоднаго, чѣмъ годнаго*“ (13 августа 1846 года).

Придя къ такому убѣжденію, онъ заключаетъ:

„Вотъ мой планъ: я буду трудиться постоянно надъ оперой, буду ею спѣшить au risque même d'en faire un avorton“ (рискуя произвести выкидышъ) (тамъ же).

Теперь понятно будетъ, почему Сѣровъ, не заявившій себя въ качествѣ композитора ни однимъ выдающимся произведеніемъ, вдругъ дебютировалъ своей громадной пятиактной оперой—„Юдиѳью“; но прежде, чѣмъ онъ рѣшился на этотъ шагъ, онъ *двадцать* лѣтъ постоянно работалъ не щадя, ни своихъ физическихъ и умственныхъ силъ, ни времени, ни средствъ—ради „цѣли“. Поэтому намъ кажется особенно любопытнымъ заглянуть въ его мастерскую, посмотрѣть его приготовительные матеріалы, — тѣ матеріалы, которые помогли ему впослѣдствіи создать его произведеніе.

Въ разсматриваемомъ нами періодѣ его дѣятельность, изъ которой впослѣдствіи образовались двѣ самостоятельныя отрасли, критическая и композиторская, — что составитъ содержаніе послѣдующихъ главъ нашего очерка,—находилась, если можно такъ выразиться, въ эмбріональномъ состояніи: ни въ той, ни въ другой отрасли Сѣровъ въ разсматриваемое время не является цѣльнымъ, законченнымъ. Въ этомъ періодѣ обнаруживаются только зачатки и критической, и композиторской дѣятельности.

Что касается первой, то о ней, судя по письмамъ за это время, можно сказать весьма немного. Его особенно интересуютъ классики: Моцартъ, Бахъ, Бетховенъ, Веберъ и др., которыхъ онъ изучаетъ со свойственнымъ ему рвеніемъ. Черта, которая съ особенною силой и яркостью выступаетъ въ его критической дѣятельности: это — крайнее непостоянство въ своихъ мнѣніяхъ. Будучи артистомъ, говоря словами Лира, „съ ногъ до головы“, а слѣдовательно и дѣйствуя подъ

вліяніемъ впечатлѣнія и минутнаго увлеченія, Сѣровъ такъ же часто мѣнялъ свои убѣжденія, какъ часто его артистическая натура увлекалась тою или другою стороной дѣла. Къ чести его слѣдуетъ отнести *искренность* убѣжденій; напускного, театральнаго въ немъ ничего не было; онъ всегда былъ увѣренъ въ томъ, что̀ онъ говорилъ; хвалилъ ли онъ кого-нибудь или что-нибудь, или порицалъ,—онъ въ эту минуту глубоко вѣрилъ въ истинность своего слова и въ свою правоту. Для примѣра сто́итъ прослѣдить его отношенія хотя бы къ Мейерберу. Вотъ что онъ писалъ о немъ въ 1840 г.,

„Мнѣ кажется, что Мейерберу еще слишкомъ мало удивляются,—онъ чрезвычайно близокъ къ *идеалу*. Боже мой!... Что это („Гугеноты") за прелесть, что за мотивы, что за мастерская обработка!... *Несравненный* Мейерберъ!"

Иль возьмемъ его мнѣніе о „Робертѣ":

„Всѣ оттѣнки переданы Мейерберомъ неподражаемо... Просто *надо пасть предъ нимъ на колѣна*... Кажется, камень—и тотъ растаетъ при этихъ звукахъ" (20 февраля 1841 г.)

Въ другомъ мѣстѣ, говоря о немъ, онъ спрашиваетъ:

„Кто изъ всѣхъ композиторовъ, старыхъ и новыхъ, est *le favori de mon âme?*—Конечно, Мейерберъ" (17 марта 1841 г.)

„Для меня,—пишетъ онъ черезъ мѣсяцъ,—первый композиторъ все-таки Мейерберъ" (21 апрѣля того же года).

Казалось бы, что человѣкъ, относящійся съ такимъ благоговѣніемъ къ Мейерберу, творцу „Роберта", „Гугенотовъ", „Пророка" и „Африканки", котораго онъ иначе не называетъ, какъ „мой Мейерберъ", „несравненный Мейерберъ" и т. п.—казалось бы, что это мнѣніе о немъ болѣе или менѣе прочно и основано на незыблемыхъ началахъ; но нѣтъ, напрасно стали бы мы такъ думать: такія, крайне увлекающіяся, натуры не держатся однихъ взглядовъ, хотя бы и

ими же выработанныхъ; они ихъ мѣняютъ, и очень даже часто, и чѣмъ больше они увлекаются, тѣмъ больше это отражается на ихъ мнѣніяхъ, и тѣмъ менѣе можно отъ нихъ ожидать безпристрастнаго сужденія. Доказательство мы видимъ на Сѣровѣ въ его отношеніяхъ къ Мейерберу. Вотъ что онъ писалъ, пять лѣтъ спустя, о „своемъ Мейерберѣ“:

„Ты знаешь, какъ я смотрю теперь на этого *жида-шарлатана*... Въ „Гугенотахъ“, гдѣ вся задача была историчность, Мейерберъ *не съумѣлъ сдѣлать въ этомъ отношеніи ровно ничего*“ (22 октября 1846 года). Или:

„Мейерберъ до-нельзя *бѣденъ идеями въ музыкальномъ смыслѣ*“... „Онъ арранжеръ чужого: *у него почти нѣтъ собственной своей музыкальной жилки*“ (15 декабря 1847 г.)

И этотъ отзывъ даетъ о Мейерберѣ тотъ самый Сѣровъ, который по поводу біографіи Мейербера, написанной Шиллингомъ („Lexicon der Tonkunst“), гдѣ первый упрекается въ заимствованіи мотива изъ какой-то сонаты для сцены искушенія („Робертъ“, 3-е дѣйствіе), громилъ филиппиками ненавистниковъ Мейербера à la Цицеронъ: „pecora, non homines“ (скоты, не люди). „Да что̀ и говорить: нелѣпо и подло, вотъ и все тутъ!...“ (20 февраля 1841 года *).

Можно было бы привести еще много примѣровъ крайняго увлеченія Сѣрова то въ одну, то въ другую сторону, но намъ кажется, что приведенные факты достаточно убѣждаютъ въ

---

*) Однако онъ впослѣдствіи опять перемѣнилъ свое мнѣніе объ этомъ композиторѣ. Мало того, когда нѣкій М. С., повидимому представитель „кучки“, написалъ въ „Петерб. Вѣд.“ статью „Вѣрить ли?“, въ которой онъ между прочимъ говоритъ, что у Сѣрова самое мейерберовское направленіе, самый мейерберовскій строй душевный, авторъ, „Рогнѣды“, по словамъ г. Званцова, сказалъ не безъ нѣкотораго самойдовольства слѣдующія слова: „Je ne demande pas mieux! Слава Богу, что въ Россіи есть хоть Мейерберъ!“ („Русская старина“, 1888 года).

правотѣ нашей мысли. Такія „увлеченія“ были бы непростительны кому-нибудь другому, но не Сѣрову, артисту, мыслящему и живущему подъ вліяніемъ минуты и впечатлѣнія и руководившемуся симпатіями и антипатіями.

Если таково впечатлѣніе, производимое его критическими взглядами за разсматриваемый періодъ времени, то этого никоимъ образомъ нельзя сказать о его композиторской дѣятельности. Напротивъ, здѣсь мы видимъ одно: желаніе выработать изъ себя музыкальнаго автора, желаніе преодолѣть всѣ трудности, встрѣчаемыя въ технической сторонѣ дѣла. Съ этою цѣлью онъ вырабатываетъ свой музыкальный стиль, пробуя различные роды композицій, или, говоря его словами, «дѣлая попытки». Такъ, мы встрѣчаемъ «попытки» и романсовъ, и оркестровыхъ вещей, и даже оперъ.

Къ самымъ первымъ его произведеніямъ относятся пьесы для віолончели и для голоса, о чемъ свидѣтельствуетъ его письмо отъ 21 апрѣля 1841 года, гдѣ мы между прочимъ читаемъ:

«Скоро пришлю тебѣ совершенно изготовленныя: «Cantique pour le violoncelle» (который, какъ *первѣйшій мой опытъ*, съ вашего позволенія, вамъ посвящается); потомъ еще маленькую балладу для голоса на слова Гёте «Der Rattenfänger»; потомъ еще: «Une fantaisie en forme de valse pour violoncelle et piano».

Къ этому времени относится его «Майская ночь», пѣсня (на слова Гёте) въ голосахъ «canto и violoncello» (1 іюля 1841 г.)

Два года спустя онъ уже мечталъ объ оперѣ:

„Я горю нетерпѣніемъ сыскать молодчика, чтобы скропать мнѣ либретто для оперы въ трехъ актахъ, сюжетъ которой я недавно встрѣтилъ въ одномъ журналѣ. Мнѣ кажется,

что если я начну надъ этимъ работать, то должно что-нибудь выйти порядочное, какъ слѣдуетъ. А то вѣдь, ей-Богу, пора! Шутка-ли, завтра мнѣ 24-й годъ» (10 января 1843 года).

И вотъ кто-то предлагаетъ ему, какъ хорошій сюжетъ для оперы, «Басурмана» Лажечникова; Сѣровъ забываетъ о задуманномъ и пишетъ слѣдующій отвѣтъ:

«Какъ мнѣ тебя благодарить за «Басурмана»! Мысль объ этой оперѣ уже совершенно слилась со всѣмъ моимъ существомъ, вошла въ жизнь мою и какъ будто для нея я себя готовилъ» (18 августа того же года).

Однако «Басурманъ» написанъ не былъ; причина понятна: автору недоставало теоретическихъ свѣдѣній; вмѣсто этого онъ берется за арранжировки классическихъ вещей, хотя мысль объ оперѣ, какъ мы сейчасъ увидимъ, его не оставляетъ. Въ письмѣ отъ 23 августа 1844 года мы находимъ слѣдующее свѣдѣніе о ходѣ его работъ:

«О, еслибы меня сподобилъ Богъ совершить, какъ слѣдуетъ, трудъ арранжировки этой мессы (вторая Бетховена), я уже могъ бы считать себя сдѣлавшимъ нѣчто!... Вмѣстѣ съ этимъ я трудился эти дни весьма прилежно и надъ «Idomeneo» Моцарта».

Не можемъ удержаться, чтобы не привести мнѣніе Сѣрова объ идеалѣ въ оперѣ. Въ письмѣ къ В. Р. Зотову, по поводу отказа послѣдняго сочинить для него либретто на сюжетъ «Виндзорскихъ кумушекъ» Шекспира, онъ пишетъ:

«Шекспиръ можетъ быть выраженъ только такой музыкой, гдѣ *съ красотою формъ постоянно сливается истинность выраженія*, и именно *такая музыка* (до сихъ поръ существующая въ операхъ одного Моцарта) *мой идеалъ*» (17 сентября 1844 г.)

Къ этому году относится знакомство Сѣрова съ А. С. Даргомыжскимъ. Когда послѣдній посѣтилъ Сѣрова и раз-

сматривалъ его работы, то далъ о нихъ слѣдующій отзывъ: «Видна неопытность, но талантъ несомнѣнный», —и при уходѣ, на прощаньи, сказалъ ему: «Je vous conseille de travailler fortement» (октябрь того же года).

Совѣтъ компетентнѣйшаго судьи не только былъ принятъ Сѣровымъ, но и выполненъ со стараніемъ, достойнымъ Сѣрова: онъ съ удвоенной энергіей принимается за работу, не взирая ни на какія трудности и препятствія.

Въ письмахъ его за 1846 годъ находимъ указанія на романсовыя его „попытки". Такъ, онъ сообщаетъ:

„На прошедшей недѣлѣ я написалъ русскій романсъ на слова Тургенева: „Отрава горькая слезы послѣдней" *). Музыка вышла преплохенькая" (1 апрѣля).

Небезъинтересно заключеніе, къ которому онъ приходитъ по поводу послѣднихъ словъ, — заключеніе, показывающее, насколько ему дороги были его стремленіе и цѣли:

„Это показываетъ или какую-то глупость моей натуры, или отсутствіе настоящаго... Тогда *къ чему мнѣ самое лучшее на землѣ счастье?*" (тамъ же).

Черезъ нѣсколько дней онъ опять говоритъ объ оперѣ «Мельничихѣ» въ такомъ духѣ:

„Ты видишь (онъ разсуждаетъ о томъ, какъ опера будетъ принята), что мысль о „Мельничихѣ" сильно меня занимаетъ опять" (4 апрѣля 1846 года).

Насколько онъ былъ и самолюбивъ, съ какой недовѣрчивостью онъ относился къ своимъ «попыткамъ» и «опытамъ», —ясно видно изъ его отвѣта на предложеніе выпустить въ свѣтъ его арранжировки:

„Моихъ арранжировокъ, — пишетъ онъ, — нельзя напечатать, какъ назначенныхъ только для нашего собственнаго

*) Изъ поэмы „Андрей", помѣщенной въ „*Отеч. Зап.*" январь 1846 г.

употребленія... Я знаю, что и теперь мои арранжировки по всему отличаются отъ обыкновенныхъ арранжировокъ Черни и К°, но знаю также, что *до Листа еще далеко, далеко!*" (19 января 1847 года).

Вездѣ и во всемъ онъ избираетъ себѣ идеалъ, къ которому онъ неутомимо стремится: такъ, въ оперѣ, какъ мы видѣли, идеаломъ его является Моцартъ, въ арранжировкахъ предъ его глазами стоитъ другой корифей — Листъ; онъ не рѣшается выступить въ свѣтъ покуда не достигнетъ, или по крайней мѣрѣ не приблизится къ идеалу; только ужъ когда онъ *самъ* сознаетъ, что его работа не заурядная, т. е. хотя болѣе или менѣе приближается къ идеалу, онъ рѣшается на что-нибудь. Такъ было съ арранжировкой увертюры Бетховена „Коріоланъ"; объ этомъ онъ свидѣтельствуетъ:

„Увертюра Бетховена „Коріоланъ" арранжирована *à la Liszt* и ему посвящена" (16 августа 1847 года).

Листъ остался очень доволенъ этой работой, что̀ видно изъ его письма въ отвѣтъ Сѣрову, къ которомъ онъ пишетъ: „Ваша фортепіанная партитура дѣлаетъ величайшую честь вашей художественной совѣсти и свидѣтельствуетъ о рѣдкой терпѣливой способности, необходимой для того, чтобы хорошо выполнять подобныя задачи". („Воспоминанія" А. Веселовскаго. „Бесѣда" 1871 года *). Письмо это помѣщено въ статьѣ:

*) Не слѣдуетъ однако увлекаться и особенно довѣрять любезностямъ Франца Листа, всегда для всѣхъ доступнаго, всегда со всѣми любезнаго и ласковаго. Этотъ дипломатъ-артистъ былъ всегда того мнѣнія, что лучше имѣть десять друзей, чѣмъ одного врага; только этимъ и можно объяснить расточавшіяся имъ похвалы направо и налѣво; вотъ почему такъ комична довѣрчивость въ устахъ нашихъ радикаловъ, придающихъ особенное значеніе отзывамъ Листа о присылавшихся къ нему на аппробацію произведеніяхъ, напр. Бородина и др. Сѣровъ, котораго Листъ, въ шутку разумѣется, иногда именовалъ „cher tartare", впослѣдствіи раскусилъ эти похвалы и эту артистическую любезность... Листъ всѣмъ дипломатически

„Музыкальные автографы Императорской публичной библіотеки“ (*Отечеств. Записки*, декабрь 1856 года).

Однако и въ это время у него нѣтъ-нѣтъ и прорываются фразы, обнаруживающія тѣ же мучительныя сомнѣнія, съ которыми мы уже раньше познакомились; такъ, въ письмѣ еще отъ 25 августа этого же (1847) года, мы между прочимъ находимъ:

„На каждомъ шагу вижу въ себѣ только дилетантскія желанія, а не настоящую художническую дѣятельность. Быть-можетъ недостатокъ серьезнаго ученія тому причиной, а можетъ-быть и не то...“

И еще долгое время онъ не довѣряетъ себѣ и вслѣдствіе этого не рѣшается что-либо издать изъ своихъ многочисленныхъ трудовъ по композиціямъ. Для нашей цѣли нѣтъ надобности перечислять всѣ его арранжировки и „опыты“ композиторскаго пера; тѣмъ болѣе, что многіе изъ этихъ юношескихъ трудовъ затеряны. *) Для насъ важно толь-

---

любезно высказывалъ свои мнѣнія и заключенія о приносившихся къ нему сочиненіяхъ; онъ все находилъ: „délicieux и charmant!“ Ему, носимому на рукахъ въ Россіи, ничего не стоило похвалить русскихъ композиторовъ... Впрочемъ такое любезное отношеніе мы встрѣчаемъ со стороны всѣхъ иностранцевъ къ намъ, а каково ихъ искреннее мнѣніе о насъ, что они думаютъ и говорятъ о насъ у себя дома, когда они въ насъ больше не нуждаются,—остается покрыто мракомъ неизвѣстности, и предоставляется нашей догадливости.

*) Изъ „Библіографическаго Указателя произведеній А. Н. Сѣрова“, составленнаго г. Ан. Молчановымъ видно, что ненапечатанныхъ вещей этого композитора, большинство которыхъ и составляютъ—„разныя попытки“, насчитывается около семидесяти. Въ это число входятъ, какъ оригинальныя сочиненія, находящіяся у разныхъ лицъ, такъ и арранжировки его. Какъ хорошо поступило бы лицо, которое рѣшилось бы собрать всѣ эти манускрипты и издать ихъ полностью. Конечно, такая задача достойна была бы прежде всего его супруги г-жи Сѣровой, но г-жа Сѣрова видимо больше занята своими „собственными“ композиціями; извѣстно вѣдь, что и она композиторствуетъ...

ко то, что онъ, несмотря на похвалы разныхъ лицъ, все-таки не выпускаетъ ничего до тѣхъ поръ, пока самъ не находитъ, что его трудъ этого достоинъ. До этого же времени онъ занятъ самоприготовленіемъ къ такому труду, а пока выступаетъ въ качествѣ музыкальнаго критика, посвящая всѣ свои часы досуга толкованіямъ и распространеніямъ въ массѣ свѣдѣній о произведеніяхъ выдающихся музыкальныхъ дѣятелей, какъ иностранныхъ, такъ и русскихъ. Этотъ періодъ его общественной дѣятельности занимаетъ приблизительно около десяти лѣтъ; къ нему мы теперь и приступимъ, но прежде скажемъ нѣсколько словъ о его curriculum vitae за это время.

II.

(1850—1860.)

Нѣтъ ничего печальнѣе того факта, когда художникъ, въ силу обстоятельствъ, становится „дѣловымъ" человѣкомъ, или, точнѣе говоря, чиновникомъ. Каждому изъ насъ вѣроятно приходилось встрѣчать въ обществѣ чиновника и артиста, и при наблюденіи, вѣроятно, каждый замѣтилъ, что эти лица питаютъ другъ къ другу какую-то тайную непріязнь: художникъ видитъ въ занятіяхъ дѣлового человѣка какое-то толченіе воды въ ступѣ которое, по его мнѣнію, никакихъ усилій во всякомъ случаѣ не стоитъ; дѣловой человѣкъ, съ своей стороны, считаетъ всѣ возвышенныя стремленія художника какою-то несбыточной мечтой, какимъ-то витаніемъ въ эмпиреяхъ, если не совсѣмъ безплодною тратой времени, которая не дастъ никакого матеріальнаго результата и отъ которой „толку" нечего ожидать.

Если таковы отношенія между этими двумя лицами, то нетрудно себѣ представить, какая борьба должна произойти

въ душѣ артиста, силой обстоятельствъ вынужденнаго быть чиновникомъ. Именно на долю Сѣрова и выпала такая двойственность положенія: будучи художникомъ въ полномъ смыслѣ слова, онъ, къ несчастію, долженъ былъ bon gré—mal gré сдѣлаться дѣловымъ человѣкомъ, съ опредѣленными занятіями и обязанностями, съ инструкціей, которой онъ долженъ былъ подчиняться, при работѣ, требовавшей отъ него опредѣленныхъ часовъ времени, при отчетности въ своихъ однообразныхъ дѣйствіяхъ, установленныхъ по извѣстнымъ правиламъ и формамъ, несоблюденіе которыхъ влечетъ однако за собой извѣстнаго рода отвѣтственность,—словомъ, при всѣхъ тѣхъ аттрибутахъ, которыми обставлена служба.

Не удивительно, что художническая натура, требующая полнѣйшей свободы дѣйствія, отсутствія всякихъ стѣсненій въ выборѣ формъ для внѣшнихъ выраженій своихъ мыслей, неподдающихся никакимъ правиламъ, а тѣмъ болѣе разъ навсегда установленнымъ по извѣстному шаблону,—не могла ужиться съ обязанностями чиновника; артистъ долженъ былъ покорить чиновника и свобода должна была взять верхъ надъ узкой, монотонной и стѣсненной формой.

Дѣйствительно, занятія по службѣ, какъ мы ужь это отчасти и замѣтили, Сѣрова не только не привлекали, но надоѣли ему, опротивѣли, и онъ рѣшился бросить службу: не вытерпѣла его артистическая натура чиновничьяго гнета и канцелярскаго формализма; душа его жаждала широкой и свободной дѣятельности. Несмотря на всѣ предстоявшія затрудненія относительно добыванія средствъ къ существованію, Александръ Николаевичъ рѣшился выйти въ отставку и лишиться такимъ образомъ и послѣдняго источника къ жизни, болѣе или менѣе обезпечивавшаго его, лишь бы заниматься „своимъ“ дѣломъ и всецѣло предаться его служенію.

Вообще нужно замѣтить, что разсматриваемый нами періодъ дѣятельности Сѣрова относится къ самому печальному времени его жизни: разрывъ съ родителями, о которомъ скажемъ ниже, лишеніе мѣста и связанное съ нимъ отсутствіе какихъ бы то ни было средствъ (постоянныхъ, разумѣется) къ существованію, неопредѣленное положеніе въ обществѣ, неизвѣстность (для него лично) „береговъ", къ которымъ онъ стремился, постоянныя его душевныя терзанія, съ которыми мы уже отчасти познакомились, сомнѣнія за будущее, которое для него было еще вполнѣ неопредѣленно,—все это вмѣстѣ вліяло на него угнетающимъ образомъ и заставило его пережить много горькихъ минутъ; но онъ героически стремился къ „цѣли" и не обращалъ вниманія, насколько это было въ человѣческихъ силахъ, на всѣ препятствія, мѣшавшія ему заниматься своимъ предметомъ. Мѣстомъ, наиболѣе выгоднымъ для занятій, оказался, конечно, Петербургъ, какъ музыкальный центръ и какъ пунктъ, гдѣ находились его родные и близкіе знакомые.

И вотъ, въ 1850 году Сѣровъ пріѣзжаетъ изъ Пскова въ Петербургъ, уже вышедшимъ въ отставку. Такого рода дѣйствія Александра Николаевича чрезвычайно не понравились отцу, который съ нимъ окончательно разошелся и даже запретилъ ему являться къ нему въ домъ. Характерна фраза, которую Николай Ивановичъ обыкновенно употреблялъ въ разговорахъ съ сыномъ: „живя такимъ образомъ (то-есть не на службѣ), ты умрешь на рогожкѣ гдѣ-нибудь возлѣ кабачка..." Вотъ до чего доходило ослѣпленіе отца относительно способностей сына!

И это явленіе типичное: родители часто ослѣплены относительно способностей своихъ дѣтей,—они видятъ въ нихъ геніевъ и феноменовъ или же абсолютныхъ идіотовъ. Но

Сѣровъ, чувствуя въ себѣ громадныя духовныя силы, не могъ придавать слишкомъ большаго значенія словамъ отца, фанатически убѣжденнаго въ вѣрности своихъ взглядовъ, и еще съ большей энергіей продолжалъ свое дѣло. Къ этому приблизительно времени относится начало его литературно-критической дѣятельности. Два года онъ провелъ въ крайней нуждѣ, работая то надъ статьями, которыя онъ приготовлялъ къ печати, то надъ своимъ „музыкальнымъ слогомъ". Но нужда, — эта постоянная и неизмѣнная спутница всѣхъ почти выдающихся людей,—заставила его опять обратиться къ службѣ, какъ къ единственному, постоянному, мало-мальски обезпечивающему источнику въ матеріальномъ смыслѣ.

Вѣроятно, при стараніяхъ отца, онъ снова занялъ прежнюю должность въ Симферополѣ. Здѣсь онъ пробылъ три года (1852—1855), откуда вернулся въ Петербургъ вмѣстѣ съ Марьей Павловной Анастасьевой. Со времени послѣдняго пріѣзда вплоть до 1860 года Сѣровъ на службѣ не состоялъ *). На эти пять лѣтъ и выпадаетъ наибольшее количество его литературныхъ трудовъ. Только въ 1860 году Сѣровъ, при содѣйствіи министра почтъ и телеграфовъ, Ѳ. И. Прянишникова, нѣкогда служившаго вмѣстѣ съ Н. И. Сѣровымъ, былъ помѣщенъ цензоромъ иностранныхъ газетъ и журналовъ при почтовомъ департаментѣ. Чрезъ нѣсколько лѣтъ онъ былъ назначенъ при немъ чиновникомъ особыхъ порученій; въ этой должности онъ оставался до 1869 года, когда окончательно вышелъ въ отставку съ чиномъ дѣйствительнаго статскаго совѣтника. Любопытенъ эпизодъ, передаваемый вдовой ком-

*) Впрочемъ, по удостовѣренію г. Лобанова, Сѣровъ въ началѣ 1856 г. былъ командированъ для ученыхъ трудовъ по разбору древнихъ рукописей библіотеки Бакларелли, бывшаго секретаремъ папскаго нунція при польскомъ посольствѣ въ Варшавѣ. („Колосья", 1886 г. № 9.)

позитора, по поводу послѣдней его должности: когда Александръ Николаевичъ пожелалъ узнать, въ чемъ будутъ состоять „порученія“, онъ получилъ лаконическій, но весьма характерный, отвѣтъ: „пишите оперы“. Съ послѣднимъ выходомъ въ отставку навсегда прекращается служебная карьера Сѣрова.

Между тѣмъ въ 1856 г. умеръ отецъ Сѣрова—скоропостижно, отъ разрыва сердца (28 октября). Это обстоятельство произвело на Александра Николаевича весьма сильное впечатлѣніе, тѣмъ болѣе, что онъ не получилъ прощенія отъ отца: послѣдній такъ и умеръ въ убѣжденіи, что изъ старшаго сына „ничего путнаго не выйдетъ“. Любопытныя подробности передаетъ объ этомъ фактѣ сестра композитора, г-жа Баниге.

Наканунѣ смерти отца Сѣровъ пришелъ просить позволенія у матери переночевать у нихъ, такъ какъ у него въ квартирѣ (по Бассейной, въ д. Яхонтова) было весьма холодно и сыро. Дома никого не было, кромѣ одной изъ сестеръ. Въ ожиданіи матери, которая была въ театрѣ съ дочерью, Софьей Николаевной, – имѣвшей, къ слову сказать, весьма сильное вліяніе на своего брата, какъ нѣжно-любимая сестра и какъ женщина, одаренная отъ природы большими умственными способностями и музыкальнымъ талантомъ, — Сѣровъ задремалъ въ креслахъ. Утромъ дали знать изъ участка, что ночью поднятъ на улицѣ трупъ старика Сѣрова, котораго отправили въ пріемной покой, хотя при немъ находились визитныя карточки съ точнымъ обозначеніемъ адреса. Александръ Николаевичъ тотчасъ побѣжалъ въ участокъ, гдѣ и нашелъ тѣло отца уже застывшимъ. Онъ до того рыдалъ надъ трупомъ непримирившагося съ нимъ отца, что его насилу оторвали отъ него.

Каково было житье-бытье Сѣрова за эти десять лѣтъ, т. е. до 1860 г., каково было настроеніе духа его, чѣмъ онъ за-

нимался, что́ онъ сдѣлалъ для себя и для искусства, и многіе другіе вопросы—найдутъ правдивый отвѣтъ въ его письмахъ.

Мы уже сказали, что за этотъ періодъ Сѣровъ пріобрѣлъ себѣ извѣстность своими критически-литературными статьями; но не слѣдуетъ думать, что Александръ Николаевичъ, увлекшись своими громадными успѣхами на этомъ поприщѣ, совершенно забываетъ о своей музыкально-композиторской дѣятельности. Напротивъ, онъ много дѣлаетъ въ этой области и даже, какъ увидимъ ниже, рѣшается показать свѣту нѣкоторые свои труды, которые, по его мнѣнію, этого заслуживаютъ.

Первая статья, появившаяся въ свѣтъ, была, „Музыка и виртуозы", помѣщенная въ 1856 году въ *Библіотекѣ для чтенія*. Съ этой статьи начинается цѣлая плеяда музыкально-критическихъ статей, напечатанныхъ въ разныхъ періодическихъ изданіяхъ—газетахъ и журналахъ. Такъ, онъ сотрудничалъ въ *Библіотекѣ для чтенія*, *Пантеонѣ*, *Современникѣ*, *Сынѣ Отечества*, *Театральномъ и Музыкальномъ Вѣстникѣ* и во многихъ другихъ изданіяхъ; позднѣе самъ издавалъ органъ — *Театръ и Музыка*. Съ какой осторожностью онъ выступаетъ на общественную дѣятельность, не вслѣдствіе незнанія предмета, а исключительно вслѣдствіе безграничнаго самолюбія, — качество, которымъ Сѣровъ обладалъ въ высшей степени,—можно судить по слѣдующему факту: въ 1841 г. онъ между прочимъ писалъ: „А propos, у меня теперь въ головѣ довольно серьезный замысёлъ — написать, можетъ-быть, публичную статью о Моцартовомъ „Донъ-Жуанѣ" (28 сентября)". Вотъ что мы читаемъ въ письмѣ его отъ 14 января 1853 г.:

„Въ субботу я отправилъ къ тебѣ статью о „Донъ-Жуанѣ", страницъ въ 40 печатныхъ: это—первая статья; другая будетъ такая же, если не больше".

Итакъ, Сѣровъ *двѣнадцать* лѣтъ не рѣшался привести свой планъ въ исполненіе; только спустя 12 лѣтъ появилось въ свѣтъ (*Пантеонъ* за 1853 г.) то, что онъ задумалъ еще въ 1841 г.

Одновременно съ сотрудничествомъ въ разныхъ органахъ, Сѣровъ занимался и композиторствомъ. Такъ, къ этому времени относится его опера „Майская ночь" на сюжетъ Гоголя. Первая мысль о ней относится къ 1852 г.:

„Дорогой, „im freien Nachdenken", какъ говорятъ нѣмецкіе артисты, я много кое-чего придумалъ для оперы „Майской ночи"; надо написать объ этомъ моей либреттисткѣ" *) (27 октября 1852 г.).

Все письмо отъ 22 того же мѣсяца посвящено планамъ и подробностямъ о „Майской ночи". Что эта опера была почти вся окончена, видно изъ слѣдующаго письма отъ 28 января 1854 г.:

„Мнѣ кажется, что *въ навосъ будетъ главный элементъ моей музыки*. Сегодня я внутренно еще болѣе убѣдился, что совладаю съ какимъ бы то ни было трагическимъ сюжетомъ и incessemment примусь за дѣло (есть и сюжетецъ въ виду), — благо „*Майская ночь*" *въ этомъ году непремѣнно будетъ же на сценѣ*".

Однако же она никогда поставлена не была. „Майская ночь" **) была имъ уничтожена, по разсказамъ г-жи Сѣровой, благодаря недружелюбному отношенію къ этому произведенію со стороны В. В. Стасова. И въ этомъ нельзя не видѣть черты, свойственной не одному только Сѣрову: стоитъ

---

*) Прасковья Михайловна Бакунина, въ Москвѣ.

**) Можемъ привести здѣсь мнѣніе объ этой оперѣ одного изъ пріятелей Сѣрова, М. М. Молчанова, неоднократно слушавшаго ее въ исполненіи автора: „Превосходнѣйшіе мотивы этого перваго дѣтища Сѣрова были

только кому-нибудь не похвалить, или тѣмъ болѣе осудить ихъ твореніе, чтобъ оно опротивѣло имъ и предано было уничтоженію.

Недовольство собой — коренная черта его характера (на что́ мы обратили особенное вниманіе въ первой главѣ)—не оставляетъ его и въ этомъ періодѣ, несмотря на то, что онъ ужь обратилъ на себя вниманіе всего русскаго музыкальнаго міра и пользовался громаднымъ именемъ въ качествѣ музыкальнаго критика. Такъ въ письмѣ отъ 14 іюля 1857 года мы слышимъ все тѣ же жалобы на свое положеніе:

„Вообще, какъ подумаю, скверно. На плечахъ малому сорокъ лѣтъ (шутка!!!), а что́ сдѣлано?., Неужели только и будетъ, что арранжировки да статеишки въ журналахъ?! А приходится рукой махнуть, потому что, не въ примѣръ прежнему, я самъ *начинаю терять вѣру во что-нибудь лучшее*".

Но эта „потеря вѣры" вскорѣ замѣняется полной увѣренностью, которая ужь больше его не покидаетъ никогда и которая все возрастаетъ и даже доходитъ до своего апогея:

„Меньше, чѣмъ когда-либо,—пишетъ онъ,—имѣю я право колебаться и сомнѣваться въ своемъ артистическомъ призваніи. Я доставилъ себѣ нѣкоторую извѣстность, составилъ себѣ имя музыкальными критиками, писательствомъ о музыкѣ; но

прямо въ сердце входившіе. Это были такіе чисто русскіе національные мотивы, напѣвы такіе прелестные и такъ они магически дѣйствовали на душу, что всѣ мы, тогдашніе слушатели (Сѣровъ въ то время находился въ Крыму), были просто въ восхищеніи и прочили Сѣрову и его „Майской ночи" свѣтлѣйшую будущность".

Когда авторъ этихъ строкъ встрѣтился потомъ съ Сѣровымъ на одномъ изъ представленій „Юдиѳи" и спросилъ его „А гдѣ же твоя милая Утопленница? онъ получилъ въ отвѣтъ—„Потонула". На это М. М. Молчановъ весьма остроумно прибавилъ—„Въ Нѣмецкомъ морѣ", очевидно намекая на вагнеровское направленіе въ его „Юдиѳи." („Русс.Стар." 1883 г.).

главная задача моей жизни будетъ не въ этомъ, а въ творчествѣ музыкальномъ“ (9 ноября 1860 года).

Если онъ раньше говорилъ: „... теперь вопросъ „быть или не быть“ для меня рѣшенъ, теперь я на каждый день смотрю какъ на бѣлый листъ, на которомъ я непремѣнно долженъ что-нибудь написать“ (18 мая 1841 года),—то только черезъ девятнадцать слишкомъ лѣтъ эти слова были замѣнены дѣломъ; только съ этого времени онъ дѣйствительно „употребляетъ каждый день на должное“, работая и не боясь за себя, потому что его внутренній голосъ, его „я“, разрѣшилъ ему всѣ сомнѣнія, сказалъ ему, выражаясь его же словами: Александръ, вотъ твоя дорога; чуръ—не сбиваться!“ И онъ дѣйствительно не сбивался, какъ мы это ниже увидимъ; но пока онъ себѣ пріобрѣлъ популярность и извѣстность въ качествѣ критика.

Въ 1859 году Сѣровъ предпринимаетъ неслыханное до него дѣло, а именно: чтеніе публичныхъ лекцій о музыкѣ и о значеніи М. И. Глинки, а чрезъ годъ (т. е. въ 1860 году) — такія же лекціи о Рихардѣ Вагнерѣ. Къ сожалѣнію, публика не очень благосклонно отнеслась къ этимъ предпріятіямъ, какъ легко можно убѣдиться изъ письма его къ М. П. Анастасьевой отъ 7 апрѣля 1859 года *). Это письмо для насъ особенно важно еще и потому, что оно намъ ярко рисуетъ картину его матеріальнаго положенія, — картину, которая едва ли вѣроятна повидимому, а между тѣмъ она говоритъ о фактѣ, повторяющемся, къ сожалѣнію, почти съ каждымъ нашимъ выдающимся талантомъ. Позволимъ себѣ привести отрывокъ.

---

*) Интересна подробность, сообщаемая г. Званцовымъ въ его „Воспоминаніяхъ.“ Сѣровъ, прося его написать для какой-то газеты рекламу въ пользу открытаго имъ въ университетѣ курса чтеній о музыкѣ, такъ выражается: „Мнѣ это необходимо; но вы знаете, кто здѣсь обо мнѣ ста-

„Обстоятельства мои отвратительны! Съ половины курса (съ 9-й лекціи) слушателей только сорокъ человѣкъ! (Онъ читалъ свои лекціи въ университетскомъ залѣ.) Дохода ни гроша!!!... Я статьями плачу за лампы на лекціяхъ!... Вотъ Петербургъ! *У меня буквально по цѣлымъ недѣлямъ трехъ копѣекъ не случается!*... На извощика беру иногда взаймы!... Иногда приходится хоть въ петлю".

Вотъ при какихъ обстоятельствахъ живутъ наши замѣчательные таланты! Дѣло доходило до того, что онъ серьезно подумывалъ искать счастья за границей. И какъ было не озлобляться, видя такое равнодушіе со стороны публики къ такому предмету,—и гдѣ?—въ Петербургѣ, центрѣ русскаго музыкальнаго міра, гдѣ на разныя бездѣлицы и глупости, лишь бы на нихъ была *мода*, сыплятся и въ настоящее время десятки тысячъ рублей, — въ Петербургѣ, гдѣ стоитъ только появиться бенефисной афишкѣ какой-нибудь бездарной французской актрисы, въ родѣ блаженной памяти Дика-Пти, чтобы десятки тысячъ являлись по подпискѣ для поднесенія ей подарковъ въ видѣ поощренія ея таланта (?!) Или припомните, читатель, что происходило въ лагерѣ нашихъ „европейцевъ" во время пребыванія наиэксцентричнѣйшей Сарры Бернаръ... Неудивительно, что это озлобленіе у Сѣрова доходило до такихъ размѣровъ; но за то вполнѣ достойна удив-

---

нетъ писать? Всѣ вѣдь противъ меня враждуютъ; не могу же я самъ о себѣ писать... Напишите вы что нибудь, а я постараюсь навязать ваше писаніе какой нибудь популярной газетѣ, потому что Раппопортовскій Вѣстникъ („Музыкальный и Театральный Вѣстникъ," въ которомъ Сѣровъ состоялъ главнымъ сотрудникомъ, издавался въ теченіи четырехъ съ лишнимъ лѣтъ, съ 1856 г. по 1860 г.) мало распространенъ, мало читается („Русс. Стар." 1888 г.). Отсюда не трудно заключить, что Сѣровъ не прочь былъ и отъ нѣкотораго муссированія себя близкими пріятелями, черта, любопытная въ авторѣ „Юдиѳи"...

былъ исполненъ его „Рождественскій гимнъ“,—хоръ и терцетъ для однихъ женскихъ или дѣтскихъ голосовъ, въ совершенно духовномъ характерѣ,—написанный въ томъ же 1859 году. Пьеса имѣла большой успѣхъ и произвела сильное впечатлѣніе.

О композиторской дѣятельности Сѣрова мы поговоримъ въ слѣдующихъ главахъ, а теперь закончимъ нѣсколькими словами о его критической дѣятельности. Разсматривая ее, невозможно, прежде всего, не проникнуться чувствомъ глубокаго уваженія къ нему, какъ къ человѣку, который *первый* своими публичными лекціями и статьями въ разныхъ органахъ печати обратилъ вниманіе публики на музыку, какъ на предметъ, достойный серьезной, научной критики.

Онъ писалъ въ 28 органахъ печати и наибольшее количество статей его выпадаетъ на долю русскихъ періодическихъ изданій, наименьшее—нѣмецкихъ (только 2) остальные 4 органа—французскіе; намъ, разумѣется, нѣтъ надобности перечислять здѣсь подробно ихъ названія, а посему ограничимся общей характеристикой его дѣятельности на критическомъ поприщѣ.

Первая и главнѣйшая его заслуга—это серьезный и научный тонъ его статей; онъ первый установилъ правильное и научно-критическое отношеніе къ музыкѣ. Статьи Сенковскихъ, Одоевскихъ и пр. носили диллетантскій характеръ, тогда какъ Сѣровъ дѣлалъ свои выводы и заключенія, опираясь на исторію предмета, на философію его, затѣмъ – талантливое изложеніе, обнаруживающее полное знаніе предмета и основательное изученіе музыкальной литературы. Бойкость пера и полемическій задоръ весьма способствовали оживленному интересу, который его статьи возбуждали въ публикѣ; своимъ юморомъ и остроуміемъ Сѣровъ заинтересовывалъ даже равно-

душныхъ къ музыкѣ людей, а своими рѣзкими и опредѣленными положеніями зачастую вызывалъ на полемику спеціалистовъ (Ростиславъ, Арнольдъ и др.)

При всѣхъ своихъ достоинствахъ Сѣровъ въ качествѣ критика обладалъ однакоже и недостатками. Къ нимъ слѣдуетъ отнести крайнее непостоянство мнѣній, о которомъ мы уже упомянули, и иногда чрезмѣрную горячность; конечно, онѣ являются слѣдствіемъ его артистической натуры, но онѣ вредили въ многихъ случаяхъ спокойному анализу съ его стороны; отсюда вытекаетъ та масса разнорѣчивыхъ мнѣній объ одномъ и томъ же предметѣ, которая такъ знакома читавшимъ его статьи.

Положимъ, Сѣрова избавляетъ въ данномъ случаѣ отъ упрековъ искренній тонъ рѣчи; онъ всегда говорилъ то, что искренно думалъ въ данную минуту о томъ или другомъ предметѣ, но все же нельзя не отмѣтить этой характерной черты его.

Изъ статей Сѣрова, имѣющихъ безусловную цѣнность и въ настоящее время, слѣдуетъ назвать „Русланъ и руслaнисты“ („Музыка и театръ“), разборъ „Русалки“ Даргомыжскаго (12 статей) и „Князя Холмскаго“ Глинки („обѣ въ Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ“), „Моцартовъ Донъ Жуанъ“ („Пантеонъ“), „Спонтини“ (тамъ же), статьи о Вагнерѣ, разбросанныя въ разныхъ журналахъ („Якорь“, „Искусства“, „Музыкальный и Театральный Вѣстникъ“) и наконецъ изслѣдованіе русской народной пѣсни („Музыкальный Сезонъ“) и др.

Какую бы услугу оказалъ музыкально-критической литературѣ тотъ, кто взялся бы коллекціонировать всѣ статьи Сѣрова и издать ихъ въ одномъ или двухъ томахъ; конечно, ближе всего это дѣло вдовѣ и сыну композитора; если у нихъ нѣтъ средствъ на это, мы увѣрены, что нашлись бы состоя-

тельные люди, глубоко цѣнящіе память о Сѣровѣ, которые явились бы на помощь въ этомъ прекрасномъ дѣлѣ. Но кажется г-жа Сѣрова болѣе занята своими „Воспоминаніями о Сѣровѣ“....

Конечно, и онѣ могутъ быть интересны; но все же кажется не можетъ быть двухъ мнѣній по вопросу, что важнѣе, статьи ли Сѣрова, или Сѣровой, гдѣ послѣдняя, кстати сказать, такъ неупустительно выдвигаетъ свое „я“ на первый планъ.

Приведемъ здѣсь кстати нѣсколько мнѣній о критической дѣятельности Сѣрова представителей разныхъ лагерей; онѣ, намъ думается, имѣютъ нѣкоторый интересъ, какъ характеристика отношеній къ нему.

„Критическія статьи этого періода (1850 — 1860 г.),— говоритъ г. Стасовъ, – блещутъ энергіей, остроуміемъ, ѣдкостью и полемическимъ задоромъ, привлекавшими массу и часто способствовавшими общему музыкальному развитію; онѣ всегда доказывали громадное знакомство съ музыкальной литературой и музыкальными созданіями, но *мало заключаютъ глубины* *) и игнорируютъ или не понимаютъ почти все созданное послѣ Бетховена“ (*Русская Старина* 1875 г., т. XIII).

Почти такое же мнѣніе высказалъ г. Кюи:

„Онъ былъ одаренъ богаче *всѣхъ* нашихъ остальныхъ музыкальныхъ критиковъ: съ прекраснымъ образованіемъ, на-

---

*) Чтобы составить себѣ маленькое понятіе о „глубинѣ“, которую заключаютъ въ себѣ статьи самаго г. Стасова, достаточно прочесть хотя бы одну изъ нихъ, озаглавленную „Наша музыка за послѣднія 25 лѣтъ“, въ которой авторъ, не касаясь, разумѣется, восхваляемыхъ имъ произведеній (для этого нужно уже кое что, хотя бы спеціальныя знанія), раздаетъ „своимъ“ патенты на геніальность и наоборотъ „сокрушаетъ“, также конечно не касаясь сути дѣла, „не-своихъ“. Изъ этой статьи нетрудно узнать, конечно если повѣрить автору-рекламеру на слово, что всѣ произведенія „своихъ“ (а таковыми считаются композиторы, составляющіе бренные остатки названной въ насмѣшку „могучей кучки“, куда, разумѣется не входятъ такіе талант-

читанностью, огромнымъ запасомъ свѣдѣній, большими музыкальными техническими способностями, онъ соединялъ много остроумія, ѣдкости; языкъ его былъ бойкій, живой, выраженія—очень мѣткія, изложеніе—ясное" (*Петербургскія Вѣдомости* 1871 года, № 41).

Однако, резюмируя результатъ, котораго достигъ Сѣровъ своей критическою дѣятельностью, г. Кюи находитъ, что онъ успѣха не имѣлъ, *) и затѣмъ, доискиваясь причинъ неуспѣха, онъ приходитъ къ слѣдующему небезъинтересному заключенію:

„... неуспѣхъ надо искать въ „артистическомъ увлеченіи" Сѣрова, *въ отсутствіи твердыхъ музыкальныхъ мнѣній*, въ слишкомъ частомъ руководствѣ исключительно личными мнѣніями" (тамъ же).

Приблизительно въ такомъ же духѣ высказался и г. Не-

ливые дѣятели, какъ Сѣровъ и Гг. Рубинштейнъ, Чайковскій, Соловьевъ, Ивановъ, Направникъ и др.)—„колоссальны, феноменальны, монументальны, капитальны" или „небывалы, неслыханы, невиданы, неиспробованы", или же „первѣйшіе въ мірѣ, единственные во всей европейской музыкальной литературѣ" и пр. Такими эпитетами осыпаетъ „глубокій" критикъ „глубокія" произведенія своихъ кружковыхъ пріятелей; напрасно стали бы доискиваться, почему критикъ такъ восхваляетъ ихъ; на подобные вопросы никто, ни тѣмъ паче самъ „глубокій" критикъ, не въ состояніи дать отвѣта. Хвалимъ, значитъ, любимъ; любимъ, значитъ, хвалимъ; моему „здраву" не препятствуй... и только.

*) Такое мнѣніе совершенно голословно: успѣхъ Сѣрова на поприщѣ музыкальной критики былъ громадный, что доказывается, какъ количествомъ органовъ, въ которыхъ писалъ Сѣровъ, такъ и тѣмъ авторитетомъ, которымъ онъ пользовался у публики. Конечно, для цѣлей „Кучки" важно,—а г. Кюи одинъ изъ ея представителей, благоразумно разсудившій однако понемногу повернуть въ сторону „нѣмецкой партіи"—всячески умалить достоинство и значеніе тѣхъ, которые не принадлежатъ къ „своимъ". Въ то время, т. е. въ 1871 г. авторъ этого мнѣнія еще принадлежалъ всей душой къ „Кучкѣ"; по этому къ его сужденіямъ, также какъ и къ таковымъ г. Стасова нужно относиться весьма осторожно и недовѣрчиво.

знакомецъ (г. Суворинъ), мнѣніе котораго (хотя онъ не спеціалистъ по музыкѣ) заслуживаетъ вниманія по вѣрности взгляда. Онъ говоритъ слѣдующее:

„Ему недоставало настоящей выдержки и спокойнаго анализа. Будучи человѣкомъ чрезвычайно живымъ, подвижнымъ, нервнымъ, страстнымъ, онъ часто увлекался своей впечатлительностью, своей нервностью, и является не столько критикомъ, сколько горячимъ полемистомъ. Но то, что было недостаткомъ въ немъ, какъ въ критикѣ, явилось достоинствомъ, какъ въ оперномъ композиторѣ“ (*Петерб. Вѣдом.* 1871 г., № 45).

Это мнѣніе намъ болѣе всего нравится, какъ по своей основѣ (критика требуетъ спокойнаго анализа), такъ и потому, что оно исходитъ отъ такого человѣка, который не можетъ быть заподозрѣнъ ни въ какомъ *личномъ* пристрастіи къ Сѣрову: ихъ дѣятельности совершенно различныя; слѣдовательно, ни о какихъ слабостяхъ человѣческой натуры, отъ которыхъ не въ силахъ отречься даже самые интеллигентные люди, здѣсь рѣчи быть не можетъ.

Если таково мнѣніе о Сѣровѣ, какъ о критикѣ, представителей „новаторской школы“, то легко себѣ представить мнѣніе противниковъ ея. Приведемъ на выдержку два изъ нихъ, доказывающія то уваженіе, которымъ Сѣровъ такъ заслуженно долженъ пользоваться. Вотъ мнѣніе г. Столыпина:

„Критическую свою дѣятельность Сѣровъ началъ раньше композиторской, т. е. приблизительно съ 1852 г. До 1863 г. Сѣровъ совершаетъ четыре крупные подвига: 1) Критическими статьями и популярными лекціями въ университетскомъ залѣ онъ *первый* внушаетъ русскому образованному обществу сознательную необходимость и желаніе не только слушать, но и понимать музыку,—словомъ, первый въ Россіи установляетъ правильную, научную музыкальную критику и знакомитъ обще-

ство съ настоящимъ направленіемъ и положеніемъ искусства на Западѣ. 2) *Первый* (курсивъ вездѣ г. Столыпина) сознаетъ и выясняетъ значеніе Глинки и блестящимъ образомъ защищаетъ его противъ *космополитическихъ* посягательствъ мнимыхъ поклонниковъ „Руслана",—посягательствъ, направленныхъ противъ пониманія Глинки, какъ новаго элемента въ искусствѣ,—элемента *народности*. 3) *Первый* достигаетъ такого глубокаго пониманія Бетховена, что наталкивается на открытіе монотематизма девятой симфоніи,—открытіе, которое одно ужь можетъ выдвинуть человѣка изъ толпы. 4) Четвертый его подвигъ—„Юдиѳь" (Мнѣніе о ней ниже приведемъ при обзорѣ его композиторской дѣятельности.) (*Всемірная Иллюстрація* 1871 г., № 128).

Къ этому же лагерю относится и Ростиславъ (Ѳ. Толстой), музыкальный рецензентъ *Голоса*;

„... Невозможно отрицать услугъ, оказанныхъ г. Сѣровымъ даже въ качествѣ музыкальнаго критика. Самая запальчивость тона и ѣдкая, жолчная діалектика, возбуждая любопытство читателей, не мало способствовали развитію кружка людей, интересующихся серьезными музыкальными вопросами" (*Голосъ* 1865 г., № 357),

Таковы въ общихъ чертахъ мнѣнія о Сѣровѣ, какъ о критикѣ. Въ заключеніе приведемъ здѣсь мнѣніе Сѣрова о самомъ себѣ, какъ о критикѣ. Мнѣніе это приведено г. Старчевскимъ въ его статьѣ „Композиторъ А. Н. Сѣровъ", появившейся въ журналѣ „Наблюдатель" за мартъ 1888 г. и составляетъ извлеченіе изъ статьи Сѣрова, помѣщенной въ редактированномъ г. Старчевскимъ въ 1856 г. „Сынѣ Отечества". Слагаемъ съ себя всякую отвѣтственность за достовѣрность факта, приводимаго г. Старчевскимъ. Вотъ что мы читаемъ:

„Главный дѣятель въ „Музыкальномъ и Театральномъ

Вѣстникѣ“ по серьезно-музыкальной части А. Н. Сѣровъ. Онъ выступилъ на поприще музыкальной критики года четыре назадъ помѣщеніемъ большихъ статей въ „Пантеонѣ“ (1852 и 1853 г.). Тамъ онъ разобралъ дѣятельность Спонтини, разобралъ очень подробно тогда только что вышедшую французскую книгу Ленца: „Beethoven et ses trois styles“,—потомъ началъ длинный рядъ возраженій противъ сочиненія А. Б. Улыбышева (тоже на французскомъ языкѣ) „Nouvelle biographie de Mozart“. Всѣ эти статьи г. Сѣрова очень серьезны, — и потому, какъ и было замѣчено во многихъ журналахъ (въ „Современникѣ“ и др.) *писаны для немногихъ*. Статьи Сѣрова въ „Пантеонѣ“ прошли почти безгласно, хотя въ нихъ много такого, чего на поприщѣ русской музыкальной литературы еще не встрѣчалось. Любовь къ дѣлу и глубокое знаніе того, о чемъ рѣчь идетъ, видны тамъ въ каждой строкѣ. Статьи г. Сѣрова въ „Муз. и Театр. Вѣстникѣ“ весьма серьезны, хотя безъ сухости, потому что онъ свободно владѣетъ перомъ, а по временамъ даетъ волю и своей саркастической жилкѣ“.

„Эта нѣкоторая язвительность, колкость, съ которою онъ безпощадно преслѣдуетъ все, что не отвѣчаетъ его идеалу искусства,—также увѣренность, съ которою онъ высказываетъ свои убѣжденія, придали музыкальной критикѣ „Вѣстника“ характеръ нѣкоторой „зрѣлости“, что многимъ не понравилось. Понимая, что каждый пишетъ по своему, т. е. сообразно своему дарованію, мы, однако, въ свою очередь замѣтимъ г. Сѣрову что „иногда“ онъ слишкомъ увлекается и, при всей вѣрности взгляда и дѣльности направленія, иногда, какъ говорится,—*пересаливаетъ*. Критика его много бы выиграла, если бы онъ держался постоянно серьезности, яснаго и умѣреннаго изложенія своихъ взглядовъ на искусство (какъ въ прежнихъ большихъ своихъ статьяхъ въ „Пантеонѣ“) и

чаще воздерживался бы отъ рѣзко-язвительныхъ выходокъ, отъ насмѣшливаго тона,—который бываетъ кстати только въ весьма рѣдкихъ случаяхъ, а по большей части придаетъ серьезной критикѣ несовсѣмъ пріятный оттѣнокъ мелкой журнальной полемики".

Далѣе, о своемъ „Курсѣ музыкальной техники", который печатался въ „Муз. и Театр. Вѣстникѣ" (№ № 7, 16, 19, 20, 21 и 22) Сѣровъ говоритъ, что это не переводъ и не компиляція по нѣмецкимъ источникамъ, а оригинальный трудъ и что по—русски не было еще ни одного серьезнаго трактата о музыкальной теоріи; но чѣмъ позже является такое сочиненіе, тѣмъ бо́льшаго слѣдуетъ ожидать отъ него.

„Да сколько намъ извѣстно, и за границей въ *этомъ* родѣ, съ тою цѣлью, которую предназначилъ себѣ г. Сѣровъ, кажется, еще не было порядочнаго руководства, кромѣ быть можетъ, книжки Фетиса: La musique mise à la portée de tout le monde." Но не слишкомъ ли „ученъ" курсъ г. Сѣрова? Онъ излагаетъ понятія, установившіяся въ немъ самомъ, излагаетъ ясно, логически, систематически—но не слишкомъ ли *философски* для большинства читателей, для которыхъ все сколько нибудь *отвлеченное*—дѣло не привычное, а потому—неудобопонятное, неудобосваримое, какъ умственная пища!"

„Изъ другихъ серьезныхъ трудовъ г. Сѣрова въ „Вѣстникѣ" замѣчательны пять большихъ статей о „Сѣверной звѣздѣ" Мейербера. Къ этимъ статьямъ, въ сущности очень дѣльнымъ, преимущественно относится сдѣланный нами упрекъ критику въ нѣкоторой излишней рѣзкости его тона. Мысли г. Сѣрова о ложномъ направленіи таланта Мейербера, о вредѣ, который нанесенъ искусству чрезъ это ложное направленіе—имѣютъ свое глубокое основаніе. Такія мысли могутъ казаться чѣмъ то неслыханно дерзкимъ только у насъ, гдѣ—

въ массѣ публики и между такъ называемыми знатоками— Мейербера привыкли считать за первостатейнаго генія, тогда какъ въ Германіи этого генія давно уже—какъ выражается г. Сѣровъ—*„разобрали по косточкамъ“*.—Но все таки Мейерберъ великій талантъ и славу себѣ пріобрѣлъ не одними происками, а огромнѣйшими *заслугами* по драматической музыкѣ.“

„За что же приговоры свои о *такомъ* артистѣ выражать съ какимъ то ожесточеніемъ, озлобленіемъ?.. Многіе ли изъ читалей поймутъ *настоящій* источникъ этого гоненія на Мейербера? Захотятъ ли они увидѣть въ этой ожесточенной рецензіи „Сѣверной звѣзды“—*искреннюю* жалобу человѣка, понимающаго искусство и оскорбленнаго въ своемъ эстетическомъ чувствѣ? Не припишутъ ли это (какъ уже и приписали) какому то *герострастскому* желанію разрушать существующіе авторитеты? Въ статьяхъ о „Сѣверной звѣздѣ“ мы совсѣмъ не видимъ ни шаткости убѣжденій, ни тѣхъ мнимыхъ противорѣчій, которыя померещились противникамъ г. Сѣрова,— напротивъ, въ статьяхъ этихъ высказанъ взглядъ очень опредѣленный. Онъ подтвержденъ ясными фактическими доказательствами. Въ отношеніи же *всего творчества* Мейербера критику остается привести много и много фактовъ, чтобы доказать, что его взглядъ вполнѣ безпристрастенъ“.

„Въ отношеніи „Реквіема“ Моцарта г. Сѣровъ развиваетъ взглядъ новый, оригинальный, который могъ бы возбудить истинную, серьезную музыкальную полемику... Въ полемикѣ главное оружіе г. Сѣрова — знаніе фактовъ и неподкупная логика и надо замѣтить, что со стороны г. Сѣрова ведется не наступательная война, а оборонительная. Впрочемъ мы далеки отъ желанія поощрять г. Сѣрова на этомъ поприщѣ: чувствуя свою способность къ журнальной борьбѣ, онъ и то слишкомъ много ею занимается, а между тѣмъ многіе изъ

читателей „Вѣстника“ болѣе были бы довольны, если бы онъ, вмѣсто литературныхъ ссоръ и споровъ, спокойно продолжалъ свои теоретическія статьи. Усердіе и плодовитость г. Сѣрова вызвали даже саркастическую улыбку со стороны г. Улыбышева“.

Если въ отношеніи оцѣнки критической дѣятельности Сѣрова почти *всѣ* сходятся во мнѣніи, то этого никоимъ образомъ нельзя сказать о мнѣніяхъ о немъ же, какъ о композиторѣ. Напротивъ, здѣсь мы видимъ полную рознь между критиками: одни воздаютъ ему должную честь, другіе же, въ особенности нѣкоторые представители „новаторской школы“, такъ называемой „могучей кучки“, отводятъ ему мѣсто, котораго онъ во всякомъ случаѣ не заслуживаетъ. Лагери pro и contra существуютъ до настоящаго времени, что во всякомъ случаѣ доказываетъ недюжинность его дарованія; только посредственности проходятъ незамѣченными. Впрочемъ, наша задача—не входить въ оцѣнку справедливости того или другаго мнѣнія, не полемизировать съ тѣмъ или другимъ критикомъ, а констатировать факты, передавать все, насколько это въ нашихъ силахъ, касающееся жизни и дѣятельности Сѣрова.

III.

(1860—1871)

Сѣровъ, какъ композиторъ, долженъ быть совершенно отдѣленъ отъ Сѣрова—критика; то, что въ послѣднемъ являлось скорѣе недостаткомъ, чѣмъ достоинствомъ, должно выступать на первый планъ въ Сѣровѣ—композиторѣ: Напримѣръ, страстность его натуры, темпераментъ, иногда чрезмѣрная горячность, порождавшія временами слишкомъ быстрыя рѣшенія эстетическихъ задачъ и судебъ авторовъ, которыхъ онъ разбиралъ, явились драгоцѣннымъ залогомъ

искренности и теплоты его композиторскихъ произведеній— и этого никто не отрицаетъ въ немъ.

Брался ли онъ за какую-нибудь библейскую легенду, или переносился въ отдаленнѣйшія времена нашей исторіи; плѣнялся ли онъ малороссійскимъ сюжетомъ или бытовой стороной великорусской народной жизни—Сѣровъ всюду вносилъ прежде всего свой артистическій темпераментъ, свою нервность и въ этомъ слѣдуетъ искать причину повсемѣстнаго успѣха его произведеній и всегдашнихъ одобреній массы; масса обыкновенно поддается вліянію своего чутья, а Сѣровъ обладалъ даромъ говорить съ ней на понятномъ для нея языкѣ.

Кромѣ того Сѣровъ былъ очень образованъ не только въ музыкальномъ смыслѣ; его всегда могла вдохновить идея, онъ слишкомъ начитался Вагнера, чтобы теоріи этого реформатора не произвели на него извѣстнаго давленія; цѣлый рядъ статей его и наконецъ лекціи о Вагнерѣ ясно доказываютъ то уваженіе, съ которымъ относился Сѣровъ къ этому германскому новатору. Но на повѣрку выходитъ, что Сѣровъ позаимствовался у него только „идейностью“ оперъ и въ этомъ лежитъ отличіе Сѣрова отъ Глинки и Даргомыжскаго.

Въ то время, какъ для Глинки музыка была потребностью души и сама въ себѣ заключала и цѣль свою (что доказываютъ плохія либретто, которыя онъ иллюстрировалъ такой вдохновенной музыкой), а для Даргомыжскаго—средствомъ къ вѣрнѣйшему выраженію душевныхъ состояній его героевъ, —Сѣровъ прежде всего увлекался красотою идеи, мыслью избраннаго сюжета, желаніемъ соединить музыкальную картину съ поэтической и поэтому онъ впадалъ въ такія несоотвѣтствія, которыхъ мы не встрѣчаемъ ни у Глинки, ни у Даргомыжскаго.

Изъ трехъ его оперъ первая по времени „Юдиѳь“ наи-

болѣе отражаетъ на себѣ вліяніе вагнеровскаго ученія, не только по внутреннему строю оперы, но и по внѣшнимъ формамъ; написанная черезъ 2 года „Рогнѣда“ настолько отлична отъ „Юдиѳи“, что почти только имя Сѣрова удостовѣряетъ, что обѣ оперы принадлежатъ одному автору, а между тѣмъ двухлѣтній срокъ не настолько значителенъ, чтобы произвести окончательный переворотъ во взглядахъ композитора на оперу вообще. Въ „Рогнѣдѣ“ вліяніе Мейербера ужъ далеко оставило за собою вліяніе Вагнера, хотя послѣднее еще присутствуетъ и въ этой оперѣ.

Но вотъ проходитъ 6 лѣтъ—и Сѣровъ составилъ партитуру въ совершенно новомъ родѣ, еще болѣе отличномъ, чѣмъ вторая его опера; тутъ ужъ Вагнера и въ помпнѣ нѣтъ; композиторъ плѣнился реалистическимъ движеніемъ, охватившимъ нашу литературу и искусство въ концѣ шестидесятыхъ годовъ; его „Вражья сила“—семейная драма, втиснутая въ бытовую народную картину и ужъ не заключаетъ въ себѣ ничего мейерберовскаго; композиторъ занятъ не эффектами, не картинами, а созданіемъ характеровъ, обрисовкой русскихъ народныхъ типовъ и воспроизведеніемъ народнаго быта.

Такая разнохарактерность трехъ его оперъ не даетъ точныхъ данныхъ для яркой характеристики таланта композитора, для яснаго опредѣленія его направленія; въ этомъ вѣроятно лежитъ причина разнорѣчій мнѣній о немъ въ публикѣ и печати; трудно что либо сказать о единствѣ окраски, объ общемъ духѣ, когда авторъ въ каждомъ произведеніи является чуть не въ новомъ фазисѣ своего развитія; очень можетъ быть, что Сѣровъ, продолжая идти по пути, избранному для „Вражьей силы“, выработалъ бы изъ себя настоящаго русскаго драматическаго композитора.

Но этого не случилось; Сѣровъ умеръ, какъ извѣстно, вне-

запно, отъ разрыва сердца, не успѣвъ даже докончить инструментовку своей послѣдней оперы (это сдѣлано по его указанію Н. Ѳ. Соловьевымъ). Поэтому судить о томъ, что случилось бы, не приходится, а приходится судить объ авторѣ лишь по тому, что онъ далъ. Кстати замѣтимъ, что разнохарактерность направленій его оперъ, на нашъ взглядъ, и служитъ причиной, почему Сѣровъ школы не создалъ у насъ, тогда какъ Даргомыжскій, не говоря уже о Глинкѣ, имѣетъ много послѣдователей. Лишь направленіе создаетъ школу и мы никакъ не можемъ согласиться съ мнѣніемъ г-жи Сѣровой, что покойный композиторъ со временемъ создастъ еще таковую у насъ, такъ какъ онъ пока еще „не понятъ" (?!).

Единственное, что безусловно присуще Сѣрову, какъ композитору всѣхъ вышеназванныхъ оперъ — это драматизмъ, что доказывается и избранными имъ сюжетами и музыкальнымъ выполненіемъ своей задачи. Какъ въ основу „Юдиѳи", такъ и „Вражьей силы" композиторъ положилъ драматическій сюжетъ, имѣющій дѣло съ глубоко психическимъ процессомъ съ той разницей, что въ первой процессъ этотъ развивается на исторической почвѣ, а во второй на семейно-бытовой; но какъ здѣсь, такъ и тамъ Сѣровъ задался характеристикой и воспроизведеніемъ душевной борьбы героевъ. Въ „Рогнѣдѣ" эта главная черта творчества нашего композитора отступила на второй планъ, хотя и здѣсь Сѣровымъ съ особенной любовью обработаны сцены самой Рогнѣды; но задавшись слишкомъ обширной задачей — рядомъ съ драмой, переживаемой Рогнѣдой, музыкально нарисовать періодъ упадка язычества и нарожденія христіанства на Руси, — Сѣровъ неминуемо долженъ былъ чѣмъ нибудь однимъ пожертвовать въ пользу другаго; очевидно, этого ему не хотѣлось, и въ итогѣ получилось нѣчто блѣдное въ смыслѣ выдержанности характера оперы, единства тона ея.

Къ этому же нужно замѣтить, что ободренный громаднымъ успѣхомъ „Юдиѳи“, онъ слишкомъ торопился съ „Рогнѣдой“ (на что указываетъ время появленія этой оперы) и недостаточно критически отнесся къ своей партитурѣ; вотъ почему именно въ ней встрѣчаются такія противорѣчія между проповѣдывавшимися композиторомъ теоріями и даваемымъ имъ на практикѣ, какъ въ стилѣ оперы, такъ и въ ея фактурѣ, и даже въ отдѣльныхъ мотивахъ, порученныхъ тому или другому дѣйствующему лицу (пѣсни Дурака и др.).

Говоря о драматическомъ дарованіи Сѣрова, нужно на время забыть и исключить „Рогнѣду“; которая должна стоять особнякомъ.

Выше мы сказали, что Сѣровъ заимствовался у Вагнера только „идейностью“ оперъ; это положеніе требуетъ нѣкотораго разъясненія. Увлекшись идеей Вагнера о сліяніи музыки и драмы или точнѣе о созданіи „музыкальной драмы“, „органически развивающейся“, Сѣровъ сталъ примѣнять эту идею на практикѣ и пересаживать ее на русскую почву; но тутъ онъ на дѣлѣ убѣдился, что легче создавать теоріи, чѣмъ практически ихъ выполнять, и сталъ понемногу отступать отъ нея и постепенно переходить отъ одной формы, избранной имъ для оперы, къ другой, какъ мы это выше отмѣтили. Разумѣется, внѣшнее сходство есть, многое изъ вагнеровскихъ тенденцій всосалось и оставило свой слѣдъ, но за то Сѣровъ во многомъ отступилъ отъ своего первоначальнаго идеала, освобождая свою фантазію отъ чужаго вліянія и стараясь вносить въ свои труды болѣе соотвѣтственные русскому искусству элементы; поэтому мы видимъ большую разницу между творчествомъ нашего композитора и творчествомъ Вагнера; остановимся вкратцѣ на томъ и другомъ.

Вагнеръ, напр. проповѣдуетъ, что композиторы сами долж-

ны составлять либретто для своихъ оперъ, ибо никто не въ состояніи такъ ясно схватить мысль композитора, какъ онъ самъ. Достаточно вспомнить либретто безсмертныхъ оперъ „Донъ-Жуана“ Моцарта, „Фрейшюца“ Вебера, „Роберта“ и „Гугенотовъ“ Мейербера, двухъ глинкинскихъ оперъ, чтобы на дѣлѣ убѣдиться, до чего невѣрна эта теорія на практикѣ; но Сѣрову она казалась аксіомой.

И вотъ нашъ композиторъ самъ пишетъ для себя либретто; но уже съ первыхъ шаговъ начинаются отступленія: либретто „Юдиѳи“ пересматривалось поэтомъ Майковымъ, кромѣ того что г. Лобановъ принималъ въ немъ нѣкоторое участіе („Вѣст. Евр.“ 1871 г. іюнь);—либретто „Рогнѣды“ почти составлено г. Аверкіевымъ, а для „Вражьей силы“ покойный Островскій не мало потрудился, кромѣ другихъ лицъ, имѣвшихъ соприкасательство къ этому либретто; изъ за послѣднихъ дѣйствій между Островскимъ и Сѣровымъ даже произошло нѣкоторое охлажденіе (Воспоминанія г. Званцова. „Русс. Стар.“ 1888 г.).

Далѣе, Вагнеръ требуетъ, кромѣ симфонической разработки мотивовъ, чтобы мелодія „непрерывнымъ потокомъ проходила черезъ все сочиненіе“; отсюда вытекаетъ съ одной стороны массивность и густота его оркестра, а съ другой лишь вспомогательное дѣйствіе человѣческихъ голосовъ, являющихся такимъ образомъ только дополненіемъ къ главному оперному органу, т. е. оркестру; но отсюда же вытекаетъ и то утомленіе, которое слушатель выноситъ послѣ оперъ Вагнера, вслѣдствіе непрерывнаго функціонированія оркестра.

Сѣрова восхитила эта теорія только на первыхъ порахъ, т. е. всего болѣе видны слѣды ея въ „Юдиѳи“; въ дальнѣйшихъ своихъ произведеніяхъ онъ отъ нея отступалъ, придавая человѣческому голосу первенствующее значеніе и не обставляя его такими оркестровыми аксессуарами, изъ-за ко-

которыхъ отъ обыкновеннаго слушателя ускользаетъ самая мысль композитора.

Если мы еще въ „Рогнѣдѣ“, въ особенности въ интродукціи и въ первой картинѣ перваго дѣйствія (отчасти и въ четвертомъ актѣ) видимъ стремленіе Сѣрова къ музыкальной живописи, желаніе посредствомъ оркестра рисовать картины, то это стремленіе его оставляетъ уже со второй половины перваго акта. Что же касается „Вражьей силы“, гдѣ Сѣровъ наиболѣе стремился къ здравому, — народному въ русскомъ смыслѣ,—реализму, то тутъ еще меньше проявляется этотъ принципъ.

Еще въ одной чертѣ замѣтно сходство между этими двумя композиторами; не признавая пѣвцовъ, какъ самостоятельныхъ дѣятелей въ оперѣ, Вагнеръ, какъ извѣстно, стремился къ декламаціонному речитативу и почти изгонялъ мелодію (тоже не вездѣ, разумѣется); во всякомъ случаѣ лишалъ пѣвцовъ возможности блистать своимъ искусствомъ пѣть и съ особеннымъ ожесточеніемъ относился къ виртуозному пѣнію. Въ этомъ отношеніи Сѣровъ болѣе всего оставался вѣренъ своему образцу. Хотя у него и есть Ave Maria, написанная для Патти и даже исполненная ею, слѣдовательно изобилующая всевозможными аттрибутами bel canto, но въ его операхъ мы не знаемъ ни одной аріи, ни одного нумера, которая или который былъ бы разсчитанъ на мастерское пѣніе исполнителя и на исключительный блескъ пѣвца.

Изъ крупныхъ вагнеровскихъ реформъ остается еще упомянуть о пресловутыхъ „руководящихъ мотивахъ“ (Leitmotiv), въ которыхъ этотъ композиторъ видѣлъ всю характеристику героевъ, совершенно забывая, что одна фраза, преслѣдующая даннаго исполнителя въ теченіи цѣлаго вечера, есть только внѣшній признакъ, замѣняющій собою имя героя, кромѣ того

что она назойливо надоѣдаетъ слушателю, жужжа надъ его ухомъ точно муха.

Кромѣ того такая формальная, казенная, канцелярская характеристика, являющаяся въ оркестрѣ при имени и воспоминаніи о такомъ-то героѣ, свидѣтельствуетъ объ постоянной мысли даннаго героя; если она повсюду повторяется, значитъ такой-то герой только и занятъ что этой мыслью, а такъ какъ такихъ мотивовъ на каждаго героя полагается обыкновенно одинъ-два, то отсюда слѣдуетъ вывести, что композиторы имѣютъ дѣло съ какими то маньяками, съ помѣшанными на одной мысли.

Конечно такая характеристика съ формальной точки зрѣнія очень удобна для композиторовъ: придумалъ фразу въ четыре-шесть тактовъ (а у Вагнера иногда и въ два такта), и эксплоатируй ихъ въ теченіи всей оперы; эта система очень практична въ экономическомъ смыслѣ; но она непремѣнно говоритъ о бѣдности мелодическаго дара, объ отсутствіи у композитора (а не у героевъ его) музыкальныхъ мыслей, объ узкости и формализмѣ, которыми композиторы прикрываютъ недостатокъ существеннаго; особенно бѣденъ въ этомъ отношеніи Вагнеръ. Недаромъ ему понадобился чуть не десятокъ томовъ, чтобы убѣдить публику, что его реформа заключаетъ въ себѣ зародыши будущаго искусства...

Во всякомъ случаѣ Сѣрову и этотъ пріемъ очень понравился въ началѣ и онъ старался придавать своимъ дѣйствующимъ лицамъ опредѣленную окраску; но здѣсь на помощь композитору явился критикъ — Сѣровъ, отлично изучившій Моцарта и Глинку и знавшій, что и безъ всякихъ музыкальныхъ ярлыковъ въ видѣ безконечно повторяющихся нѣсколько тактовъ, всѣ герои „Донъ-Жуана“ и „Руслана“ имѣютъ свою ясную музыкальную физіономію и не одну внѣшнюю только. Слѣдствіемъ было

конечно то, что и этотъ принципъ былъ вскорѣ оставленъ и замѣненъ болѣе цѣлесообразными средствами, хотя не вездѣ выдержанными, что впрочемъ составляетъ особенность характера Сѣрова, не умѣвшаго, по пылкости и страстности своей натуры, твердо держаться какого либо направленія. Такъ или иначе, если у него и попадаются попытки вводить руководящіе мотивы, то онѣ увлекаютъ композитора на время, а потомъ онъ о нихъ забываетъ, и поэтому—то онѣ у него не производятъ того назойливаго, одуряющаго впечатлѣнія, какъ у Вагнера.

Есть однакоже и большая разница между Вагнеромъ и русскимъ послѣдователемъ его. Прежде всего она сказалась въ отсутствіи въ произведеніяхъ Сѣрова элемента чудеснаго. Вагнеръ, ратуя за реализмъ, за „органически развивающуюся драму“, почти въ каждой своей оперѣ обращается къ элементу сверхъестественному; да и сюжеты его, въ большинствѣ случаевъ основанные на народныхъ сказаніяхъ или миѳологическихъ легендахъ, недопускающіе въ основѣ своей логически оправдывающагося на дѣлѣ реализма, требовали вмѣшательства неземныхъ силъ, появленія духовъ, участія богинь, колдуній и проч.

Петербургъ и Москва, недавно познакомившіеся съ капитальнѣйшимъ вагнеровскимъ трудомъ, съ „Кольцомъ Нибелунговъ“, на который авторъ положилъ 20 лѣтъ работы, могли на дѣлѣ убѣдиться, до чего ложна теорія объ „органически-развивающейся“ „музыкальной драмѣ“ съ ея „свободными героями“, дѣйствующими по птичьему велѣнью въ буквальномъ смыслѣ слова (Зигфридъ), съ ея несчастными богами, незнающими, что дѣлать, созидающими себѣ героевъ для защиты своихъ интересовъ (богъ Вотанъ) и ошибающимися въ своихъ планахъ, съ ея манекенами вмѣсто живыхъ лицъ,

одаренныхъ чувствами и мыслью, вызывающихъ сочувствіе или антипатію и пр.

Ухватившись за философскую идею, для которой музыкальный языкъ еще не придумалъ (да едва ли когда либо придумаетъ, ибо онъ—языкъ чувствъ, а не мыслей) выраженій, Вагнеръ растянулъ эту идею на четыре огромныхъ оперы, до нельзя утомляющія слушателей своей непомѣрной длинотой и музыкальной безсодержательностью, и въ концѣ концовъ „музыкально“ конечно не выразилъ своей философской мысли, ради которой ему нужно было такой громадный огородъ городить. Но мы нѣсколько отвлеклись отъ нашей задачи; возвратимся къ Сѣрову.

У него ничего подобнаго нѣтъ; единственнымъ исключеніемъ является Скульда въ „Рогнѣдѣ“; но это эпизодическое лицо, не имѣющее вліянія на ходъ драмы и не играющее роли классической Судьбы, какъ мы это видимъ у Вагнера, хотя бы въ „Лоэнгринѣ,“ не говоря уже о „Нибелунгахъ“ „Парсифалѣ“; мы даже готовы допустить, что Сѣровъ, особенно заботившійся объ эффектахъ въ „Рогнѣдѣ,“ выпустилъ на сцену свою Скульду ради декоративности; напротивъ, Сѣрова можно скорѣе упрекнуть въ отсутствіи фантастичности; быть можетъ, здѣсь и слѣдуетъ искать причину нѣкоторой тривіальности и даже грубоватости его реализма (народныя сцены во „Вражьей силѣ“).

Здѣсь кстати будетъ припомнить,—какъ бы въ подтвержденіе нашей мысли,—что изъ „Ундины“, за которую такъ охотно принялся Сѣровъ по предложенію г. Званцова, ничего не вышло, также какъ и изъ „Утопленницы“ на гоголевскій сюжетъ. О послѣдней мы уже говорили; что же касается „Ундины“, то прибавимъ, что либретто, весьма понравившееся Сѣрову, даетъ обильный матеріалъ для фантастической музыки (оно помѣщено въ „Русс. Стар.“ за 1888 г.) и поэтому, думаемъ,

авторъ „Юдиѳи“ кромѣ нѣсколькихъ строкъ намъ ничего не оставилъ. Онъ не чувствовалъ себя въ силахъ совладать съ сюжетомъ фантастическимъ, для котораго, какъ справедливо замѣчаетъ г. Званцовъ, нужна и музыка фантастическая à la Берліозъ, или по меньшей мѣрѣ, прибавимъ отъ себя, à la Мендельсонъ („Сонъ въ лѣтнюю ночь“). Сверхъестественный элементъ былъ совершенно чуждъ его натурѣ.

Взамѣнъ элемента чудеснаго, которымъ такъ богатъ нѣмецкій „реалистъ“ Вагнеръ, у нашего композитора выступаетъ строго-религіозный элементъ; въ „Юдиѳи“ молитвы героини и еврейскаго народа, въ „Рогнѣдѣ“ появленіе странниковъ, также какъ и жертвоприношеніе Перуну, во „Вражьей силѣ“ аскетическія рѣчи Ильи, отца Петра, — все это говоритъ за особенную склонность Сѣрова къ религіозному и экзальтированному настроенію.

Но кромѣ этого важнѣйшаго отличія есть еще одно, очень крупное. Сѣровъ, съ горячимъ убѣжденіемъ отстаивавшій въ печати тенденціи Вагнера въ области самыхъ формъ и постройки оперы, въ душѣ гораздо болѣе сочувствовалъ Мейерберу, чѣмъ Вагнеру. Въ этомъ нетрудно убѣдиться, познакомившись съ его планомъ оперы „Гусситы“, которую онъ собирался писать и изъ которой онъ хотѣлъ создать нѣчто, болѣе похожее во всякомъ случаѣ на „Гугенотовъ“, чѣмъ на „Тристана и Изольду“, хотя онъ о послѣднемъ произведеніи Вагнера и говоритъ, что это „Бахъ†Бетховенъ†Шопенъ† Шекспиръ“. (Excusez du peu!)

Но если ограничимся и тѣмъ, что у насъ есть, т. е. тремя его операми, то и здѣсь мы можемъ найти слишкомъ достаточное количество фактовъ, подтверждающихъ полнѣйшую консервативность нашего композитора въ отношеніи оперныхъ формъ. Почти въ каждой его оперѣ, исключая „Юдиѳи“, мы

находимъ аріи, дуэты и проч., а иногда и просто пѣсенки, далеко не органически вытекающія изъ даннаго сценическаго положенія, а скорѣе пристегнутыя, чтобы дать пѣвцу эффектное, „выигрышное“ мѣсто (вторая пѣсня дурака въ „Рогнѣдѣ“, пѣсня Еремки (обращеніе къ Петру) во „Вражьей силѣ“и проч.)

Въ предисловіи къ „Рогнѣдѣ“ Сѣровъ говоритъ: „Мой идеалъ—драматическая правда въ звукахъ, хотя бы для этой правды характерности музыки, пришлось жертвовать условной *красивостью,* (курсивъ вездѣ Сѣрова) *галантерейнымъ* изяществомъ музыкальныхъ формъ“. Между тѣмъ нигдѣ, быть можетъ, „музыкальная правда“ въ такой мѣрѣ не принесена въ жертву именно условной красивости, какъ въ „Рогнѣдѣ“, гдѣ Сѣровъ всего болѣе поддался вліянію „шарлатана Мейербера,“ какъ онъ впослѣдствіи величалъ „своего“ Мейрбера.

Да и внѣшнему оригинальному дѣленію оперы, требуемому Вагнеромъ, Сѣровъ на практикѣ не находилъ логическаго оправданія, что ясно доказывается и эпизодическими у него лицами, и вставками, замедляющими дѣйствіе, и обиліемъ дѣйствующихъ лицъ, (кромѣ, впрочемъ „Юдиѳи“), которымъ композиторъ однако поручаетъ значительныя роли (отецъ и мать Даши во „Вражьей силѣ“, Скульда и Добрыня въ „Рогнѣдѣ“) и наконецъ оперными ансамблями и закругленными финалами, которые на словахъ такъ ненавистны Вагнеру и которые такъ убѣдительно отрицалъ въ своихъ статьяхъ нашъ послѣдователь его.

Но Сѣровъ русскій композиторъ и ему были слишкомъ дороги основы народной оперы, выработанныя Глинкой и Даргомыжскимъ, чтобы въ то же время не являться и ихъ послѣдователемъ; изъ трехъ его оперъ двѣ построены на началахъ національности.

Каково бы ни было разстояніе между сюжетами „Рогнѣды“

„Вражьей силы“, въ нихъ однако не трудно прослѣдить объединяющій ихъ народный характеръ, выражающійся не-олько въ мелодіяхъ, поручаемыхъ имъ тому или другому ѣвцу, но и въ самой постройкѣ этихъ мелодій, въ формѣ, ридаваемой имъ авторомъ.

Было бы слишкомъ долго пересчитывать всѣ №№ обѣихъ перъ, заключающіе въ себѣ элементы народной музыки, а осему ограничимся однимъ общимъ замѣчаніемъ, что Сѣровъ е пользуется народной мелодіей въ ея сыромъ видѣ, какъ то дѣлаютъ представители группы композиторовъ, именующихъ себя „новой русской школой“ (она же и есть „могуая кучка,“ имѣющая въ настоящее время весьма малое знаіе, по причинѣ ли отсутствія у членовъ ея дара музыкальаго изобрѣтенія, или изъ непреоборимаго стремленія ихъ ыть новыми и оригинальными во что бы то ни стало и чѣмъ ы то ни было выдѣляться, что зачастую вызываетъ въ публикѣ и прессѣ насмѣшливое къ нимъ отношеніе). Сѣровъ, акъ и предшественники его, культивируетъ народную пѣсню, придавая ей временами художественную оболочку, когда онъ олько не впадаетъ въ преувеличенія.

Подъ преувеличеніями слѣдуетъ разумѣть нѣкоторое излишество красокъ, налагаемыхъ иногда Сѣровымъ во имя пущаго реализма; такой характеръ носятъ у него нѣкоторыя народныя сцены во „Вражьей силѣ“, пѣсня бражника (тамъ же) и др. Стремленіе въ воспроизведенію реальныхъ сценъ иногда слишкомъ далеко завлекало нашего композитора и его реализмъ вслѣдствіе этого иногда отличается „натурализмомъ,“ представляетъ собою фотографическую копію съ жизнейскихъ сценъ; а фотографировать не значитъ творить, художественно создавать.

Къ счастью, артистическое чутье не давало ему чрезмѣрно

увлекаться и онъ въ большинствѣ случаевъ стоитъ на почвѣ здороваго реализма, гдѣ въ каждой фразѣ чувствуется художественная правда; припомнимъ напр. сцену Даши съ Васей во „Вражьей силѣ“ или сказку Груни въ той же оперѣ—какой настоящей русской бойкостью дышетъ каждое ея слово. Здѣсь же кстати будетъ упомянуть о прекрасныхъ речитативахъ, встрѣчаемыхъ въ ея партіяхъ; какія удачныя драматическія выраженія умѣлъ находить Сѣровъ, когда это ему было нужно.

Его речитативы (Груня, Спиридоновна, Еремка) отличаются выразительностью и мелодичностью, именно тѣми качествами, которыя такъ высоко ставятъ Даргомыжскаго; но Сѣровъ не ударялся въ крайности и не доводилъ речитатива до его послѣдней черты, какъ это сдѣлалъ Даргомыжскій въ „Каменномъ гостѣ“, т. е. до подражанія разговорнымъ интонаціямъ голоса; Сѣровъ не забывалъ въ то же время и о массахъ (народныя сцены) и о типичности изображаемыхъ имъ лицъ, и о сценическихъ условіяхъ оперы, какъ театральнаго представленія и проч., что такъ тщательно изгонялось Даргомыжскимъ во второй его оперѣ.

Оригинальность восточной мелодіи, привлекавшая вниманіе большинства русскихъ композиторовъ, плѣняла и Сѣрова, это онъ доказалъ въ „Юдиѳи“, гдѣ ему пришлось столкнуться съ этимъ элементомъ (пѣсня одалисокъ, танцы); въ слѣдующихъ за „Юдиѳью“ операхъ композиторъ не могъ вернуться къ этой музыкѣ, такъ какъ сюжеты ихъ этого не позволяли, но и написанное имъ свидѣтельствуетъ о пониманіи особенностей и колорита восточной мелодіи.

Главнѣйшее достоинство Сѣрова все же заключается въ мелодическомъ дарѣ и въ его темпераментѣ; страстность, которою дышатъ его лучшія страницы во всѣхъ операхъ и

которая составляетъ отличительную особенность его дарованія— заставляетъ причислить его къ типу драматическихъ музыкальныхъ писателей; рѣчи Олоферна, сцена его съ Юдиѳью, сцены Рогнѣды съ Владиміромъ (хотя онѣ и слабѣе названной сейчасъ), душевная борьба Петра во „Вражьей силѣ"—все это не придуманные оперные (т. е. внѣшніе) эффекты,—здѣсь вылилась натура композитора.

Если Сѣрова нельзя назвать самостоятельнымъ творцомъ въ смыслѣ открытія новыхъ областей, если его нельзя назвать основателемъ драматической музыкальной школы, то все же его слѣдуетъ выдвинуть, какъ одного изъ главнѣйшихъ піонеровъ русской музыки, не смотря даже на эклектизмъ его направленія, на непостоянство его взглядовъ на оперу, на броженіе, которое чувствуется въ его произведеніяхъ; заслуги его однако очень значительны предъ русскимъ оперным искусствомъ; онъ былъ художникомъ и вносилъ свою художественность во все, за что бы онъ ни брался.

Его три оперы, хотя и не легко поддаются общей характеристикѣ, однако говорятъ о безусловномъ талантѣ композитора, о его способности одинаково понятно выражаться въ лирическихъ моментахъ, какъ и посредствомъ речитатива, одинаково удачно охарактеризовать воинственнаго Олоферна, какъ и пропойцу Еремку, одинаково воспроизвести народную пѣсню, какъ и восточную мелодію, одинаково хорошо создать какъ плясовую, такъ и религіозную музыку.

Всѣ эти данныя Сѣрова должны пріобрѣсти еще большую цѣнность если вспомнимъ тѣ условія, при которыхъ ему приходилось творить и о которыхъ мы говорили въ предыдущихъ главахъ; не всякій бы вышелъ побѣдителемъ изъ нихъ.

„Юдиѳь," „Рогнѣда" и „Вражья сила" еще долго будутъ служить украшеніемъ нашей національной лирической сцены.

Сдѣлавъ общую характеристику оперной дѣятельности Сѣрова, вернемся къ нашему очерку, который еще далеко не законченъ. Если мы не дѣлаемъ подробнаго разбора всѣхъ его оперъ по актамъ и сценамъ, какъ мы это сдѣлали по отношенію къ нѣкоторымъ операмъ, напримѣръ А. Г. Рубинштейна (Выпускъ I нашей серіи „Русскіе Композиторы"), то единственно потому, что оперы Сѣрова подробно разобраны другими. Предпочитаемъ по этому высказать свое мнѣніе о каждой изъ нихъ, приведши сужденія другихъ о той или другой его оперѣ, какъ мы это сдѣлали и по отношенію къ его критической дѣятельности.

IV.

(1860—1871).

Извѣстное изреченіе древнихъ: „tempora mutantur et nos mutamur in illis"—невольно приходитъ на память, если сопоставить Сѣрова до 1860 г. съ Сѣровымъ послѣ этого времени. Всѣ черты характера, выплывавшія съ такою силой въ разсмотрѣнныхъ нами періодахъ, какъ-то: нерѣшительность, сомнѣнія, стремленія къ какимъ-то „невѣдомымъ берегамъ",—словомъ, все, что мучило и терзало его до сихъ поръ, въ этомъ періодѣ уступаетъ мѣсто качествамъ противуположнымъ; здѣсь мы видимъ уже полную увѣренность въ себѣ, сознаніе своего „я", какъ чего-то самостоятельнаго, самобытнаго; смѣлыми и твердыми шагами приближается онъ къ „цѣли", ни на минуту не сомнѣваясь въ томъ, что все, совершаемое имъ, сдѣлано сознательно основательно, и какъ слѣдуетъ.

Напрасно стали бы мы искать здѣсь тѣхъ выраженій, которыми такъ богата его переписка до этого періода; напротивъ, въ это время ярко выступаютъ самосознаніе и само-

увѣренность, иногда граничащія съ заносчивостью. *) Какъ контрастъ съ предыдущими письмами, позволимъ себѣ привести отрывокъ изъ его письма, относящагося къ этой эпохѣ его дѣятельности. Вотъ что мы находимъ въ письмѣ къ М. П. Анастасьевой:

„Въ поощреніи я вовсе не нуждаюсь, зная, что свое дѣло *разумѣю получше другихъ и судей надо мной въ Россіи вовсе нѣтъ*“ (5 февраля 1861 г.)

Или нѣсколько позже онъ писалъ по поводу „Юдиѳи“ той же М. П. Анастасьевой:

„А что все это (рѣчь идетъ о его „Майской ночи“ и романсахъ) передъ моей нынѣшней партитурой?! И толкъ, и блескъ, и драматизмъ, и нѣга, и страстность, и святые восторги—все это, скажу безъ „ложной скромности“,—все это есть въ моей „Юдиѳи“. „Юдиѳь“ моя въ общемъ ни мало не серьезнѣе (т. е. не скучнѣе) „Роберта“ или „Гугенотовъ“, не говоря уже о „Тангейзерѣ“ и „Лоэнгринѣ“ (29 августа 1862 года).

Вотъ какимъ тономъ заговорилъ Сѣровъ. Причины намъ кажутся понятными, если принять во вниманіе *двадцать* лѣтъ его работы надъ собой; за это время онъ обогатилъ себя громадными познаніями, пріобрѣлъ громкое имя и, убѣдившись, „на какомъ Пегасѣ и куда онъ ѣдетъ“, съ сорокалѣтняго

---

*) Приведемъ маленькую иллюстрацію. Когда Сѣровъ получилъ приглашеніе въ 1870 присутствовать на празднествѣ по случаю столѣтія рожденія Бетховена, Званцовъ, вызвался ѣхать вмѣстѣ съ нимъ; Сѣровъ наотрѣзъ отказалъ ему, мотивируя свой отказъ слѣдующими словами:

„Я получилъ приглашеніе отъ *Ферейна;* но это для меня равносильно приглашенію на чашку чаю къ Францу Листу. Вы иное дѣло; вы съ нимъ незнакомы лично, vous êtes quelqu'un du public, тогда какъ я долженъ тамъ вертѣться въ свитѣ Листа. Мнѣ ужъ, признаться, надоѣло это Листопоклоненіе... Наконецъ Листъ тамъ, а *я* здѣсь.“ („Русск. Стар.“ 1888 г.)

своего возраста окончательно предалъ себя служенію возлюбленной музѣ. Хотя онъ еще нѣкоторое время не оставляетъ и критической дѣятельности, но главное вниманіе обращаетъ на композиторскую.

Всѣ страхи, сомнѣнія и колебанія насчетъ „будущности" его оставили; не оставила его лишь одна спутница—непрошенная и крайне надоѣдливая гостья—бѣдность, нужда. Она его преслѣдуетъ чуть ли не до послѣднихъ дней его жизни и часто онъ жалуется на эти преслѣдованія. Вотъ что мы читаемъ:

«Затѣялся журналъ *Искусства,* отъ котораго я имѣлъ трудовой копѣйки въ мѣсяцъ болѣе двухсотъ рублей, но, увы, лопнулъ! И вотъ я опять на *нищенскомъ* положеніи; тридцати «канареекъ» (жалованья), которыя я до гроша долженъ вручить матери, а у самаго *нѣтъ и на извощика по двѣ, по три недѣли*» (5 февраля 1861 года).

Или ниже въ томъ же письмѣ онъ говоритъ:

«...Самое ремесло музыкальнаго критика и неразлучныя перебранки наскучили, надоѣли мнѣ до-нельзя. Хотѣлось бы писать только партитуры; но тутъ опять бѣда. Откуда же пекунію взять?»

Ужасно положеніе русскихъ талантовъ! Надо имѣть сѣровскія силы, чтобы выйти. какъ онъ, побѣдителемъ изъ этой крайней нужды, погубившей у насъ не одинъ талантъ. Но Сѣровъ, разъ онъ попалъ на настоящую дорогу, ужь не отступаетъ назадъ и идетъ прогрессивно по этому пути. Мы уже знаемъ, что онъ дебютировалъ вскорѣ въ качествѣ композитора. Удачный дебютъ усиливаетъ его жажду дѣятельности, и онъ съ этого времени начинаетъ выпускать въ свѣтъ свои произведенія, которыя болѣе и болѣе упрочиваютъ за нимъ имя композитора.

Такъ, въ 1860 году исполнялась его ораторія на латинскій

текстъ «Отче нашъ», и уже въ 1861 году онъ приступилъ къ своей оперѣ «Юдиѳь». Вотъ что мы читаемъ въ письмѣ его отъ 10 сентября 1861 года:

„Юдиѳь" несравненно лучше всего, что я до сихъ поръ написалъ; лучше и романсовъ („Полумаска", „Ангелъ", „Сонъ") *), лучше и прошлогоднихъ произведеній—„Рождественскаго гимна" и ораторіи на латинскій текстъ „Отче нашъ".

Къ этому времени относится и другой его трудъ, о которомъ онъ разсказываетъ такимъ образомъ въ письмѣ отъ того же числа и года:

„Работалъ на гауптвахтѣ (на которую онъ попалъ вслѣдствіе скандала, учиненнаго имъ въ залѣ дворянскаго собранія, на концертѣ Лазарева, пріобрѣвшаго себѣ печальную извѣстность) много, хотя безъ фортепіано,—арранжировалъ на оркестръ малороссійскіе хоры, **) которые исполнялись въ концертѣ 27 апрѣля", устроенномъ въ память поэта Т. Г. Шевченки, и произвели сильное впечатлѣніе; авторъ былъ награжденъ многократными и единодушными вызовами и аплодисментами.

Но одновременно съ этимъ онъ уже трудился надъ своей пятиактной „Юдиѳью". Такъ какъ о ней самъ Сѣровъ даетъ очень много свѣдѣній, то, чтобы не повторяться, позволимъ себѣ привести его собственныя слова по поводу произведенія, выдвинувшаго его сразу на первый планъ. Вотъ какимъ образомъ онъ описываетъ происхожденіе этой оперы:

«Я началъ свою «Юдиѳь» только въ январѣ нынѣшняго

*) Къ крайнему сожалѣнію, мы не можемъ точно указать время появленія этихъ романсовъ.

**) Двѣ веснянки (украинскія пѣсни) для женскаго хора съ оркестромъ: „Ой, тамъ на моріжку поставлю я хижку", одна для мужскаго хора съ оркестромъ: „Морозе, морозеньку" и „Сербская военная пѣсня" также для хора съ оркестромъ.

года. *Мысль* писать оперу на этотъ сюжетъ явилась во мнѣ *) *вслѣдствіе итальянской драмы*, гдѣ такъ великолѣпна Ристори» (10 сентября 1861 года).

Онъ уже «въ прошломъ (1860 году) замышлялъ совсѣмъ иную оперу, «Ундину» (тамъ же), какъ на его артистическую натуру произвела глубокое впечатлѣніе своей талантливой игрой Аделаида Ристори, дававшая въ то время свои представленія въ Петербургѣ,—и онъ бросаетъ «Ундину» и всецѣло предается «Юдиѳи», надъ которой онъ работалъ всего полтора года. Въ письмѣ его отъ 25 іюля 1862 года мы находимъ слѣдующее:

«Юдиѳь» моя окончена. Я самъ себѣ либретто состряпалъ **) и при моей медлительности (?!) въ артистическихъ трудахъ, написать все въ полтора года—подвигъ, право, невѣроятный».

И далѣе въ этомъ же письмѣ онъ продолжаетъ:

„Я долженъ буду пройти чрезъ бездны мытарствъ и страданій; но если преодолѣю, если опера пойдетъ на сцену, за ея дальнѣйшую судьбу я заранѣе совершенно спокоенъ: *упасть, сдѣлать фіаско она положительно не можетъ*".

Уже послѣднія слова цитированной фразы указываютъ на мнѣніе автора о своемъ произведеніи; но это мнѣніе еще ярче выступаетъ въ слѣдующемъ мѣстѣ:

---

*) По увѣренію г. Званцова, онъ первый навелъ его на мысль писать оперу на этотъ сюжетъ своимъ вопросомъ, обращеннымъ къ Сѣрову, сидѣвшему рядомъ съ нимъ въ ложѣ: „Ну чѣмъ это (сцена оргіи Олоферна) не оперный финалъ?" — На это Сѣровъ со свойственной ему горячностью воскликнулъ: „Разумѣется!! И я непремѣнно напишу оперу *Юдиѳь*: тѣмъ охотнѣе, что мнѣ всегда нравились преданія и лица Ветхаго Завѣта!" („Воспоминанія о А. Н. Сѣровѣ").

**) Какъ видно изъ предисловія къ оперѣ „Юдиѳь", либретто ея было исправлено нашимъ поэтомъ Аполлономъ Николаевичемъ Майковымъ, передѣлавшимъ во многихъ мѣстахъ текстъ, предложенный Сѣровымъ изъ итальянской драмы, кромѣ того, что въ составленіи либретто принялъ участіе и г. Лобановъ („Вѣстникъ Евр." 1871 г.—Іюль).

«Не могу же не видѣть, что моя опера нѣчто совсѣмъ самостоятельное, ни на какую другую на свѣтѣ не похожая» (29 августа 1862 года).

Тутъ же говоритъ онъ и о направленіи оперы, именно:

„Тамъ (рѣчь идетъ о постановкѣ «Юдиѳи» за границей, въ Германіи, куда Сѣровъ,—прибавимъ, совершенно напрасно,—надѣялся провести ее при помощи Франца Листа; онъ оказался только «любезнымъ» иностранцемъ,—не больше) привыкли уже къ „*Вагнеровскому*“ направленію, которому я не могу же не слѣдовать“.

Изъ этого письма мы черпаемъ еще два свѣдѣнія, которыя весьма цѣнны для нашей задачи. Во-первыхъ, то, что Сѣрову не особенно долго пришлось возиться съ «мытарствами», которыхъ онъ такъ опасался. Благодаря счастливому стеченію обстоятельствъ, Сѣрову покровительствовалъ графъ Адлербергъ; объ этомъ фактѣ Сѣровъ говоритъ въ этомъ же письмѣ:

«Графъ Адлербергъ обѣщалъ взять мою «Юдиѳь» подъ свое покровительство».

Слѣдствіемъ было то, что «Юдиѳь» весьма скоро послѣ окончанія появилась на сценѣ. Во-вторыхъ, въ этомъ же письмѣ онъ говоритъ:

«Мнѣ всякія рекламы противны до-нельзя. Дѣло должно само за себя постоять и, надѣюсь, постоитъ»; но мы уже знаемъ, что эти слова едва-ли должны быть приняты на вѣру; мы ихъ приводимъ, какъ характерное противорѣчіе.

Дѣйствительно, его надежды оправдались: «Юдиѳь» не только постояла за себя, но доставила автору громкое имя. Она была поставлена въ первый разъ 16 мая 1863 года съ г-жей Біанки (Юдиѳь) и Саріотти (пріобрѣвшимъ себѣ славу созданіемъ роли Олоферна) въ главныхъ роляхъ. Объ успѣхѣ

оперы можно судить ужь по тому факту, что Александръ Николаевичъ удостоился Монаршаго вниманія и милости: онъ получилъ въ подарокъ брилліантовый перстень. Любопытно свѣдѣніе, сообщенное сестрой композитора, г-жей Банниге: онъ до того нуждался въ деньгахъ, что просилъ о замѣнѣ этого драгоцѣннаго подарка деньгами. Просьба его была удовлетворена и онъ получилъ взамѣнъ перстня 500 р.

Эта опера давалась и продолжаетъ даваться и быть украшеніемъ репертуара всѣхъ нашихъ оперныхъ сценъ; только одна Москва недружелюбно приняла на первыхъ порахъ первое дѣтище Сѣрова; но здѣсь, можетъ-быть, причина заключалась въ исполнителяхъ, отъ которыхъ дѣйствительно многое требуется для этой оперы, такъ какъ однимъ *пѣніемъ*, здѣсь мало возьмешь; тутъ требуется еще полная драматизма артистическая *игра*. А вѣдь извѣстно, какъ наши „пѣвцы“ обращаютъ на нее вниманіе.

Вся пресса въ одинъ голосъ воздавала даровитому автору должную дань; всѣ единогласно привѣтствовали новое произведеніе Сѣрова, сразу выдвинувшее его.

„Юдиѳь“ — разительный примѣръ тому, какъ человѣкъ одной лишь мыслительною силой и запасомъ теоретическихъ познаній въ состояніи творить «*крайне интересную* и даже оригинальную *новую музыку*» (Столыпинъ. *Всемірная Иллюстрація* 1871 г., № 128).

«... оперы его, особенно «Юдиѳь» задуманы серьезно, въ нихъ не мало художническихъ задачъ, есть музыкальный интересъ, есть мѣстами *весьма удачная хорошая музыка*» (*** *Петербургскія Вѣдомости* 1871 г., № 41).

„Всѣ пишущіе о музыкѣ привѣтствовали появленіе „Юдиѳи“, какъ замѣчательное явленіе, *чреватое*, такъ сказать, *будущностью*“ (Ростиславъ. *Голосъ* 1865 г., № 311).

„Разбирая первую оперу Сѣрова (т. е. „Юдиѳь“), мы уже имѣли поводъ замѣтить, что онъ *замѣчательный мыслитель въ дѣлѣ композицій*, глубоко обдумывающій и колоритъ, и характеръ сочиняемой имъ музыки. Притомъ же мы не упустили изъ вида *живописную, мастерскую его оркестровку*“ (Ростиславъ. *Голосъ* 1865 г., № 335).

Приблизительно таковы всѣ отзывы о „Юдиѳи“. Считаемъ небезъинтереснымъ привести и мнѣніе нашего извѣстнаго критика—Аполлона Григорьева, хотя онъ и не спеціалистъ, высказанное имъ автору „Юдиѳи“:

„Есть, братецъ, вещи, которыя сразу прошибаютъ“.

Этотъ же критикъ, когда рѣчь зашла объ искусствѣ, сказалъ однажды у Достоевскихъ:

„Герценъ вретъ, что искусство въ наше время умерло. Хороша смерть искусства, когда пишутся такія вещи, какъ драмы Островскаго и какъ „Юдиѳь“ Сѣрова“ (25 іюля 1862 года).

Мы привели здѣсь нѣкоторыя мнѣнія печати для того, чтобы показать отношеніе современниковъ къ первой оперѣ Сѣрова; мы это будемъ дѣлать и при обзорѣ остальныхъ его оперъ.

Въ прошломъ году исполнилось 25 лѣтъ со времени первой постановки „Юдиѳи“ и этотъ юбилей достойно былъ отпразднованъ Москвою; непризнавшая ее на первыхъ порахъ Москва исправила свою оплошность чоезъ 25 лѣтъ. Напротивъ, Петербургъ, принявшій оперу съ восторгомъ, не спѣшилъ праздновать юбилей ея.

„Юдиѳь“ произвела восторженное впечатлѣніе, что должно быть объяснено, какъ достоинствами оперы, такъ и той неожиданностью, которая поразила современниковъ Сѣрова, извѣстнаго только въ качествѣ критика; теперь — условія другія; мы уже знаемъ автора и по остальнымъ его произведеніямъ.

Изъ общей характеристики оперъ Сѣрова, сдѣланной нами въ предыдущей главѣ, мы уже знаемъ, что „Юдиѳь“ имѣетъ вагнеровское направленіе, хотя авторъ временами долженъ былъ отступать отъ этихъ узкихъ тенденцій; по этому едва ли предстоитъ снова характеризовать оперу; пройдемъ ее по дѣйствіямъ, остановившись на главнѣйшихъ моментахъ ихъ.

Къ каждому акту мы имѣемъ, какъ того требуетъ теорія, интродукцію, которая должна объяснить слушателямъ настроеніе дѣйствующихъ лицъ въ этомъ актѣ; всѣхъ интродукцій пять, по числу дѣйствій въ оперѣ. Считаемъ лишнимъ разсказывать содержаніе оперы; оно общеизвѣстно. Религіозный элементъ, составляющій главную основу оперы, уже проявляется съ первыхъ звуковъ; прелюдія къ первому дѣйствію заканчивается тимномъ, съ которымъ мы встрѣтимся въ концѣ оперы и гдѣ появленіе его будетъ вполнѣ логично.

Грустное настроеніе народа, искренняя, хотя монотонная рѣчь старшинъ, разсказъ бѣжавшаго Ахіора, написанный также въ религіозномъ стилѣ и не лишенный отпечатка мистической экзальтаціи, — все это правдиво рисуетъ положеніе страждущаго народа, но въ то же время производитъ нѣсколько тяжеловѣсное впечатлѣніе; оркестровка массивна (мѣди данъ обильный ходъ à la Вагнеръ). Интересенъ здѣсь хоръ (четырехголосная фуга). Заканчивается актъ безъ обычнаго финала, строго держась требованій реформы; его замѣняетъ молитва.

Второе дѣйствіе, которое, по нашему мнѣнію, должно было бы составлять лишь вторую картину перваго акта, такъ какъ въ послѣднемъ еще нѣтъ завязки драмы, происходитъ у главной героини; въ интродукціи мы имѣетъ нѣжный мотивъ (сначала гобои, а потомъ кларнеты), который долженъ охарактеризовать Юдиѳь; мотивъ интересенъ; наростающая звуч-

ность оркестра несомнѣнно должна свидѣтельствовать о рѣшимости героини совершить извѣстный геройскій подвигъ для спасенія угнетеннаго народа,—т. е. именно то, что составляетъ содержаніе этого акта, а вмѣстѣ съ тѣмъ и завязку самой оперы.

Изъ отдѣльныхъ моментовъ назовемъ здѣсь: арію Юдиѳи „Я одѣнусь въ виссонъ“, прекрасную пѣсню Авры о подвигѣ Яили, также прекрасно гармонизованную, маленькій дуэтъ названныхъ лицъ, дышащій воодушевленіемъ, приходъ старшинъ, рѣчь которыхъ выдержана въ религіозномъ духѣ и заключительную кантилену Авры „Ты у груди моей взросла“. Изъ всѣхъ этихъ №№ только арія Юдиѳи нѣсколько слащава и напрасно композиторъ не согласился съ мнѣніемъ Даргомыжскаго, совѣтовавшаго ему прибавить здѣсь женскій хорикъ, когда Юдиѳь будетъ наряжаться ради прельщенія врага; мысль эта вовсе не такъ смѣшна, какою она показалась тогда Сѣрову; такой хоръ былъ бы здѣсь очень умѣстенъ, тѣмъ болѣе что общій фонъ обоихъ первыхъ дѣйствій слишкомъ монотоненъ и оживленія никакого нѣтъ. Что же касается самой аріи—„Я одѣнусь въ виссонъ“, то ея бравурный пошибъ неумѣстенъ въ устахъ такой героини; ей кажется не объ этомъ слѣдуетъ думать. Во всякомъ случаѣ второе дѣйствіе заключаетъ въ себѣ больше вдохновенія, чѣмъ первое.

Воинственные и энергичные звуки интродукціи извѣщаютъ насъ, что мы перенеслись вмѣстѣ съ композиторомъ къ другой половинѣ дѣйствующихъ лицъ, къ воинственному Олоферну и его свитѣ; контрастъ съ предыдущимъ получается полный и музыкально прекрасно выдержанъ. Въ этомъ актѣ Сѣрову представился случай блеснуть восточной музыкой: пѣніе одалисокъ, также какъ и танцы, отличающіеся нѣгой и страстью, представляютъ собой идеально-прекрасныя страницы; темы

ихъ прекрасны также, какъ и оркестровая ихъ разработка; жаль только, что танцы нѣсколько коротки. Рѣчи Олоферна характерны и энергичны; воинственный маршъ превосходенъ. Появленіе Юдиѳи, рѣчамъ которой приданъ нѣсколько мистическій характеръ, эффектно; конецъ дѣйствія какъ бы отрывается. Здѣсь былъ бы умѣстенъ широкій ансамбль, но теорія, которую Сѣровъ здѣсь соблюдалъ въ большей степени, чѣмъ это, быть можетъ, сдѣлалъ бы самъ Вагнеръ, связала ему руки и мы только въ слѣдующемъ дѣйствіи вознаграждены за „логическую послѣдовательность“ Сѣрова.

Кульминаціонный пунктъ оперы составляетъ четвертый актъ; въ интродукціи противопоставляется темѣ Юдиѳи тема шумнаго разгула, среди котораго ей предстоитъ осуществить цѣль своего прихода; изъ этихъ двухъ половинъ первая больше удалась композитору. Широкая сцена оргіи производитъ захватывающее впечатлѣніе; какъ бы для контраста здѣсь введены чудесная восточная пѣсня евнуха и энергичный маршъ Олоферна „Знойной мы степью идемъ“. Всѣ речитативы Олоферна превосходны; тутъ Сѣровъ обнаружилъ замѣчательную способность къ музыкальной декламаціи. Танцы здѣсь колоритны, но не продолжительны, точно композиторъ боялся дать больше свободы своему мелодическому дарованію. Но драматизмъ всего дѣйствія заставляетъ объ этомъ забыть.

Слабѣе очерчена здѣсь главная героиня оперы; ей не хватаетъ религіознаго фанатизма, того подъема духа, который ей необходимъ для совершенія убійства; правда, она читаетъ молитву, но воспоминаніе о положеніи родины, объ угнетенныхъ единовѣрцахъ, ждущихъ ея возвращенія,—здѣсь были бы нелишни во всякомъ случаѣ; видимо автора больше занималъ Олофернъ, котораго онъ дѣйствительно мастерски очертилъ. Сцена его опьяненія, какъ отъ вина, такъ и отъ честолю-

бывыхъ замысловъ о тронѣ, который онъ займетъ вмѣстѣ съ Юдиѳью, превосходно написана; любопытны скрипичныя фразы, страстныя и захватывающія, неоднократно повторяющіяся.

Послѣдній актъ блѣднѣетъ въ сравненіи съ предыдущимъ; въ интродукціи слышатся тѣ же печальные звуки, съ которыми мы знакомы по первому дѣйствію и которые объясняютъ, что положеніе угнетенныхъ то же, въ которомъ мы ихъ оставили. Возвращеніе Юдиѳи съ отрубленной головой Олоферна эффектно и общій гимнъ далъ композитору возможность заключить оперу блестящимъ финаломъ; благодарственный гимнъ этотъ, начинаемый сначала Юдиѳью, а потомъ подхватываемый всѣмъ хоромъ и оркестромъ, производитъ какое то умиротворяющее впечатлѣніе на слушателей.

Подведя итогъ всему, что Сѣровъ намъ далъ въ „Юдиѳи", мы видимъ, что композиторъ выказалъ прекрасную способность къ музыкальному изображенію драматическихъ моментовъ, что составляетъ ядро всякой музыкальной драмы, не говоря уже о безподобныхъ страницахъ его восточной музыки; но рядомъ съ этимъ нельзя также не отмѣтить того выдержаннаго религіознаго настроенія его музыки, которое требовалось нѣкоторыми положеніями въ „Юдиѳи". Всего этого было слишкомъ достаточно, чтобы авторъ „Юдиѳи" сразу обрисовался, какъ крупный талантъ и занялъ сразу подобающее мѣсто.

Чтобы закончить съ этой оперой, упомянемъ здѣсь о двухъ любопытныхъ фактахъ, изъ которыхъ одинъ касается Вагнера и приведенъ г. Званцовымъ въ его „Воспоминаніяхъ", а другой—извѣстнаго музыкальнаго критика Ростислава (Ѳ. Толстой).

Когда Сѣровъ показалъ партитуру „Юдиѳи" Вагнеру, котораго онъ считалъ своимъ „другомъ" и съ которымъ онъ вѣчно носился (постановкой „Лоэнгрина" у насъ мы также обязаны Сѣрову), послѣдній, перелистовавъ ее, сказалъ: "Ну, да!

у насъ лѣтосчисленіе (въ музыкальномъ мірѣ, разумѣется,) съ оп. «Жизнь за Царя» ,такъ отнынѣ будутъ вести съ «Рогнѣды» (*Голосъ* 1865 г., № 311)",—если и являются преувеличенными, то во всякомъ случаѣ имѣютъ за собой извѣстное основаніе.

„Рогнѣда" обратила на себя Монаршее вниманіе. Объ этомъ Сѣровъ написалъ въ 1866 г. (11 января и 1 февраля) въ слѣдующемъ духѣ:

«Государь Императоръ 10 декабря, придя на сцену, велѣлъ позвать къ себѣ автора и говорилъ со мной очень любезно минутъ съ десять».

При этомъ ему на память конечно приходитъ любимое существо, котораго въ живыхъ ужь больше не было, а именно: мать,—и онъ продолжаетъ:

«Не могу не вспомнить безъ слезъ о комъ-то, кому именно вниманіе Царской Фамиліи ко мнѣ было бы высокимъ, искреннимъ счастьемъ. Я говорю о моей бѣдной мамѣ, которой мы лишились скоропостижно, неожиданно, 24 января 1865 года».

Но царская милость этимъ не ограничилась; какъ велика она была, мы находимъ въ томъ же письмѣ:

„Сію минуту получилъ бумагу отъ своего министра, министра почтъ и телеграфовъ, Ивана Матвѣевича Толстого, съ приложеніемъ къ ней подлинной бумаги отъ министра Двора слѣдующаго содержанія":

„Государь Императоръ, во вниманіе къ отличному таланту „и замѣчательнымъ музыкальнымъ произведеніямъ композитора „*Александра Сѣрова*, всемилостивѣйше повелѣть соизволилъ: „производить ему въ пансіонъ по *тысячѣ* рублей въ годъ „изъ Кабинета Его Величества".

«Надо было,—поясняетъ Сѣровъ,—приравнять мой случай къ какому-нибудь примѣру поощренія писателей. Нашелся одинъ примѣръ: Гоголь получалъ изъ Кабинета по тысячѣ руб. въ годъ. Меня къ тому и пріурочили. Сосѣдство не обидное».

Это у насъ первый примѣръ поощренія композитора,— небывалое явленіе!

Однако нельзя сказать, чтобы Сѣровъ былъ вполнѣ доволенъ своей оперой; судя по крайней мѣрѣ по этому письму, невольно придешь къ такому заключенію. Вотъ что онъ говоритъ:

«Какъ художникъ, я еще недоволенъ ни «Юдиѳью», ни «Рогнѣдой», несмотря на *невѣроятный успѣхъ второй оперы*. Я знаю, что въ лѣтописяхъ русскаго искусства мнѣ ужъ отведена весьма важная роль; еслибъ я умеръ хоть завтра, я кое-что уже сдѣлалъ».

Несмотря на восторженный пріемъ этой оперы публикой, на громадные сборы, которые она дѣлала и на почести, выпадавшія на долю автора послѣ каждаго представленія, представители прессы отнеслись къ ней далеко не одинаково. Да иначе и быть не можетъ: всякое незаурядное произведеніе вызываетъ различные толки и мнѣнія; въ особенности подверглась она нападкамъ со стороны «новаторской школы», которая, — нужно отдать ей справедливость,—не въ мѣру усердствовала въ своемъ порицаніи. Если она хоть «кое-что» признавала за авторомъ «Юдиѳи», то она и это «кое-что» отрицала въ авторѣ «Рогнѣды».

Вотъ какой отзывъ далъ о ней г***:

«Вообще все 2-е дѣйствіе—*апоѳеозъ пошлаго и площаднаго*».

О дуэтѣ странника и Руальда г*** такъ говоритъ:

«Это *одинъ изъ самыхъ слабыхъ нумеровъ*, хотя написанъ съ огромными претензіями».

И далѣе:

«Въ «Рогнѣдѣ» каждый актъ слабѣе предыдущаго, такъ что въ 4-мъ дѣйствіи *мало о чемъ придется говорить, а о пятомъ можно и вовсе умолчать*».

И въ заключеніи приходитъ къ такому выводу:

«Въ «Рогнѣдѣ» Сѣровъ доказалъ свою *неспособность* къ музыкальной драмѣ.., и въ инструментовкѣ нѣтъ тѣхъ художественныхъ тонкостей, того дѣйствительнаго изящества, которыми отличается «Юдиѳь». Сѣровъ — художникъ крайне свѣдущій, славный гармонистъ и инструментаторъ, но *творящій безъ творческихъ способностей» (Петербургскія Вѣдомости* 1865 г., № 292).

Чтобы покончить съ этимъ мнѣніемъ, какъ однимъ изъ самыхъ крайнихъ отзывовъ, приведемъ слова г***, сказанныя послѣ смерти Сѣрова, нѣчто, такъ сказать, въ видѣ итога дѣятельности Александра Николаевича: „какъ композиторъ, Сѣровъ не подлежитъ сравненію съ Глинкой и Даргомыжскимъ и вовсе не имѣетъ ихъ значенія въ искусствѣ, но во всякомъ случаѣ принадлежитъ къ разряду весьма видныхъ *второстепенныхъ нашихъ композиторовъ* (какъ Маршнеръ, Шпоръ у нѣмцевъ) и его оперы немало оживили русскую оперную сцену. При *бѣдности творчества*, при *грубости* музыкальныхъ мыслей (въ этой грубости Сѣровъ усматривалъ ширину кисти), при *тяжелой безсодержательности*, оперы его задуманы серьезно“, и т. д.

Конечно, въ нашу задачу нисколько не входитъ полемизировать съ г*** по поводу оперъ Сѣрова; но въ видахъ того, что едва ли всякій изъ читающей публики знакомъ съ мнѣніями нѣмецкихъ критиковъ о своихъ композиторахъ (хотя нѣмцы вообще крайне пристрастны ко всему своему національному), позволимъ себѣ привести мнѣніе нѣмца о нѣмцѣ, то-есть весьма пристрастное въ хорошую сторону,—съ тѣмъ, чтобы составить себѣ понятіе о томъ композиторѣ, съ которымъ г*** сопоставляетъ Сѣрова,—именно, приведемъ мнѣніе Шлютера о Маршнерѣ:

«Его оперы, интересныя для музыканта, *мрачныя* и *уто-*

мительныя для пѣвцовъ, нашли *мало участія въ публикѣ*». И далѣе: „Истинно драматическаго дѣйствія мы не находимъ у Маршнера“ и такъ далѣе („Обозрѣніе всеобщей исторіи музыки“ Шлютера, стр. 184 и слѣд.).

Не правда ли, то же самое можно сказать и о Сѣровѣ? И его оперы также „утомительны для пѣвцовъ“ и не находятъ «участія въ публикѣ»?... Но наше дѣло, повторяемъ, излагать факты, а потому перейдемъ къ другимъ мнѣніямъ о Сѣровѣ:

Крайнюю противоположность взгляду г*** представляетъ мнѣніе Ростислава: насколько первый уничтожаетъ въ Сѣровѣ всякій талантъ, настолько второй, наоборотъ, возноситъ его до небесъ, и въ этомъ отношеніи, какъ мы ужь отчасти видѣли, ударяется въ другую крайность:

„... огромное преимущество „Рогнѣды“ (предъ „Юдиѳью“) заключается въ томъ, что здѣсь почти уже не замѣтно вагнеровскаго вліянія... Со 2-й картины 1-го дѣйствія положительно чувствуется, что подобную музыку могъ написать только русскій человѣкъ и притомъ композиторъ, изучившій до тонкости всѣ тайны не только германскаго, но и универсальнаго механизма... „Рогнѣда“ изобличаетъ въ авторѣ талантъ сильный, самобытный, отличающійся въ особенности энергіей и глубокимъ знаніемъ музыкальнаго дѣла“ (*Голосъ* 1865 г., № 335).

„Финалъ 5-го акта,—говоритъ Ростиславъ въ противуположность г***,—*вѣнецъ всего произведенія*“ (тамъ же, № 297).

Отстаивая Сѣрова отъ нападокъ „новаторовъ“, тогдашній рецензентъ *Голоса* (Ростиславъ) продолжаетъ:

„Какое вамъ дѣло до личности г. Сѣрова? Ненавидьте его, сколько душѣ угодно, но не топчите въ грязь глубоко задуманное произведеніе, долженствующее сдѣлаться въ скоромъ времени драгоцѣннымъ достояніемъ всей Россіи„ (тамъже, № 320).

Да и самъ Сѣровъ не мало удивлялся перемѣнѣ отношеній къ нему „новаторовъ“; вотъ что онъ писалъ послѣ того, какъ „Рогнѣда“ имѣла такой успѣхъ:

„Когда меня по музыкѣ никто въ Питерѣ еще не зналъ, Владиміръ Стасовъ распластывался предъ моимъ дарованіемъ и предъ каждой строкой моихъ полуребяческихъ попытокъ и никуда негодныхъ арранжировокъ. Теперь, когда меня знаютъ всѣ русскіе, слѣдящіе за музыкой, когда я уже гораздо больше чѣмъ извѣстность, В. С. окончательно отъ меня отвернулся, признавая во мнѣ не талантъ, а какую-то способность къ оркестру и къ ловкому шарлатанскому пользованію удачными обстоятельствами“ (1 февраля 1866 года).

Не странно ли, что Сѣровъ, этотъ прекрасный критикъ, не находилъ никакого объясненія поступку своего товарища и пріятеля? Г. Стасовъ дѣйствительно только способенъ восторгаться „полуребяческими“ и ребяческими „попытками“, которыя были бы, во что бы то ни стало, „оригинальны, небывалы, неслыханы и невиданы“; съ такими „попытками“ этотъ „критикъ“ отъ „кучки“ способенъ носиться, восхвалять ихъ до небесъ, восторгаться ими, рекламировать, трубить о нихъ на всѣхъ углахъ во всѣ фанфары и пр.

Но какъ только дѣло коснется чего либо серьезнаго, какъ только рекламная мѣрка, т. е. наборъ ничего незначущихъ и ничего не объясняющихъ хвалебныхъ словъ, непримѣнима къ нему, тутъ этотъ критикъ абсолютно пасуетъ и все, что ему остается,—это или проливать слезы объ упадкѣ таланта, возведеннаго имъ же въ „геніи“, и „феноменальныя и колосальныя явленія“ или же топтать его буквально въ грязь, примѣняя весь свой словарь ругательныхъ словъ.

Плачетъ онъ обыкновенно о тѣхъ, которые почему либо прозрѣли и оставили его съ его диллетантскими требованіями,

въ большинствѣ грубыми и ничего общаго не имѣющими съ художественными и эстетическими задачами; г. Стасовъ, какъ извѣстно, берется судить съ одинаково легкимъ сердцемъ о картинахъ, какъ и о былинахъ или о музыкальныхъ произведеніяхъ. Такъ поступилъ онъ съ г. Кюи, когда послѣдній понялъ послѣ двадцатилѣтняго композиторства, что нельзя писать музыку безъ мелодій и обратился къ „рутинѣ".

Но когда человѣкъ, котораго онъ считалъ своимъ „товарищемъ", настолько опередилъ его, что совѣты и планы г. Стасова могли возбуждать только улыбку, тогда... о тогда! громы и молніи на него. Какъ смѣлъ онъ изучить предметъ и перестать быть диллетантомъ, какъ смѣлъ онъ выйти изъ ребяческаго кругозора! Сѣровъ попалъ въ немилость, также какъ впослѣдствіи подверглись той же участи гг. Рубинштейнъ и отчасти Чайковскій.

Но у г. Стасова „геніи" плодятся по часамъ и онъ щедро раздаетъ патенты на геніальность направо и налѣво, лишь бы только къ нему обращались за совѣтомъ, мнѣніемъ или за содѣйствіемъ; добрѣйшій человѣкъ, онъ всегда готовъ къ услугамъ, лишь бы пришедшій за славой не являлся съ „рутиннымъ" и „шаблоннымъ", а съ чѣмъ либо выходящимъ изъ ряда по своей дикости; дипломы готовы и стоитъ только вписать имя и искусство, въ которомъ явившійся желаетъ занять мѣсто „генія".

Заговоривъ о г. Стасовѣ и объ удивленіи Сѣрова по поводу перемѣны отношеній къ нему сего „небывалаго и неслыханнаго критика", мы невольно отвлеклись отъ „Рогнѣды", которая также требуетъ болѣе спокойнаго къ себѣ отношенія, чѣмъ оно было со стороны критики во время появленія оперы.

Раньше мы говорили, что „Рогнѣда" должна быть поставлена особнякомъ отъ остальныхъ оперъ Сѣрова; причина

такого взгляда заключается въ характерѣ этого произведенія, въ томъ эклектизмѣ, которому поддался композиторъ, работая надъ этой партитурой; здѣсь можно найти слѣды разныхъ направленій, которыя отразились на „Рогнѣдѣ", но пуще всего замѣтно тутъ вліяніе того, котораго такъ громилъ на словахъ и на бумагѣ критикъ—Сѣровъ; мы говоримъ о Мейерберѣ, декоративность и эффектность оперъ котораго такъ сказались на произведеніяхъ композитора Сѣрова.

Подпавъ подъ такое вліяніе, композиторъ какъ бы убоялся своихъ дѣйствій и старался придать своему произведенію мѣстный, русскій колоритъ. Нѣтъ надобности доходить до такихъ крайнихъ мнѣній, что будто „Россія былинъ и Несторовой лѣтописи у него очутилась между танцклассомъ и трактиромъ"; но нужно сознаться, что, придавая національную окраску нѣкоторымъ №№ своей оперы, онъ впадалъ въ преувеличенія, которымъ навѣрное не было бы мѣста, если бы Сѣровъ—композиторъ чаще совѣтовался съ Сѣровымъ—критикомъ.

Безпристрастіе требуетъ однако же сказать, что если въ смыслѣ народности Дуракъ и явился въ нѣсколько-каррикатурномъ видѣ, то мы въ Странникѣ имѣемъ литературно-музыкальный типъ, выдержанный отъ начала до конца въ строго-религіозномъ стилѣ съ характерно-размѣренной и благочестивой рѣчью; впрочемъ способность изображенія религіознаго аскетизма—одна изъ особенностей дарованія нашего композитора. Но эффектностью и народностью еще не исчерпываются всѣ стремленія автора; рядомъ съ ними идетъ еще желаніе его несовсѣмъ отставать отъ доктринъ своего идеала, Вагнера; то оркестру поручена главная роль, а пѣвцу второстепенная (первая картина перваго акта): то авторъ слишкомъ увлекается стремленіемъ симфонически разрабатывать

темы, напр. нѣкоторыя прелюдіи къ актамъ; то насильственно подавляетъ свое вдохновеніе тамъ, гдѣ оно видно стремилось у композитора излиться (сцена князя съ Рогнѣдой въ 4 актѣ).

Можно ли говорить объ единствѣ направленія тамъ, гдѣ ихъ нѣсколько? Вагнеръ и Мейерберъ, — эти сѣверъ и югъ оперной музыки, здѣсь соединились вмѣстѣ да еще на почвѣ, чуждой для нихъ обоихъ, т. е. на русской; понятно, что здѣсь могла получиться только одна пестрая смѣсь; съ ней-то мы и имѣемъ дѣло въ „Рогнѣдѣ", а если это такъ, то конечно не можетъ быть рѣчи объ общемъ характерѣ произведенія, а лишь объ отдѣльныхъ его частяхъ, объ отдѣльныхъ №№ оперы, къ чему мы, для полноты нашего очерка, и перейдемъ.

Въ двухъ картинахъ перваго дѣйствія уже рѣзко обозначается контрастъ въ направленіи, о которомъ мы сейчасъ говорили; въ первой картинѣ—господствуетъ Вагнеръ съ его мистицизмомъ, сверхъестественнымъ элементомъ (колдунья), съ его многошумнымъ оркестромъ, — во второй эффектный побѣдный маршъ при двухъ оркестрахъ, съ торжественнымъ финаломъ à la Мейерберъ, — съ финаломъ, прямо разсчитаннымъ на аплодисменты и всегда ихъ вызывающимъ. Обратимъ здѣсь вниманіе на молитву Руальда, прерываемую возгласами разсвирѣпѣвшаго народа „смерть ему". Развѣ Сѣровъ—реалистъ когда нибудь позволилъ бы себѣ, ради, драматической правды, въ такомъ моментѣ кантилену? Но Мейерберъ уже взялъ верхъ надъ Вагнеромъ и композиторъ уже вкусилъ отъ древа похвалъ.

Дикая пляска предъ Перуномъ интересна, тогда какъ хоръ „Жаденъ Перунъ" нисколько не переноситъ слушателя въ отдаленнѣйшія времена нашего язычества; мотивъ этотъ намъ знакомъ, точно мы его вчера гдѣ то слышали; несоотвѣтствіе

между содержаніемъ и формой слишкомъ замѣтно; положимъ хоръ этотъ всегда нравится массѣ и еще разъ доказываетъ, что художественныя задачи не всегда совпадаютъ съ уровнемъ требованій средняго слушателя. Такъ или иначе, актъ эффектно кончается въ стилѣ Мейербера.

Второе дѣйствіе отличается своимъ оживленнымъ характеромъ и русскимъ пошибомъ, господствующимъ въ немъ. Начиная хоромъ „славленья", пляской женщинъ, моделью для которой композитору видимо послужила народная хороводная пѣсня, пляской скомороховъ и кончая пѣсней Дурака— все обличаетъ въ авторѣ знакомство съ народной русской музыкой, правда позднѣйшихъ временъ, но опера все же не исторія и историческая правда здѣсь не играетъ такой важной роли, какъ напр. въ картинѣ.

Здѣсь мы должны цѣнить оживленность дѣйствія, характерность мотивовъ и наконецъ художественное впечатлѣніе, оставляемое цѣлымъ; хороши здѣсь также рѣчи Владиміра; въ финалѣ любопытна контрапунктическая разработка „славленья" и темъ плясокъ дѣвушекъ и скомороховъ; правда, пѣсня Дурака въ этомъ актѣ нѣсколько насильно притянута, но въ общемъ и она недурна по своей русской темѣ. Во всякомъ случаѣ это дѣйствіе имѣетъ за собой то преимущество, что оно выдержано въ народномъ характерѣ отъ начала до конца.

Этого нельзя сказать про третье дѣйствіе. Даже интродукція къ нему уже носитъ двѣ окраски, заключаетъ въ себѣ два настроенія; звуки охотничьихъ роговъ соединяются со звуками молитвы странниковъ, возвращающихся изъ Іерусалима. Кстати замѣтимъ, что хоръ странниковъ („Во Іорданъ-рѣкѣ мы отъ грѣховъ омылись"), нѣсколько напоминающій по ситуаціи хоръ пилигримовъ въ вагнеровскомъ „Тангейзерѣ",

—одна изъ вдохновеннѣйшихъ страницъ „Рогнѣды“, какъ по своему настроенію, такъ и по выдержанности стиля; впрочемъ, мы уже отмѣтили, что изображенія религіознаго настроенія наиболѣе давались Сѣрову.

На контрастѣ двухъ характеровъ, горячаго и увлекающагося Руальда и спокойнаго, эпическаго Странника, прекрасно построенъ дуэтъ въ этомъ актѣ—„Какъ мнѣ тоску загубить“; насколько мотивъ перваго обнаруживаетъ кипучую страсть, настолько рѣчи втораго отличаются эпическимъ спокойствіемъ; если мелодія перваго нѣсколько итальянизирована, то рѣчь втораго вполнѣ русско-аскетическаго характера; вѣрность въ обрисовкѣ характеровъ вслѣдствіе этого контраста получается поразительная. Прекрасны въ этомъ актѣ еще финалъ и смерть Руальда; сцена эта производитъ величественное впечатлѣніе.

Нужно однако сознаться, что рядомъ съ этими №№ мы встрѣчаемся здѣсь съ очень слабыми и даже неумѣстными; напримѣръ, съ тривіальною пѣсенкой Дурака „Ты мнѣ, женка, не перечь“; охотничій хоръ, многократно повторяющійся, также нельзя отнести къ созданному въ моментъ особеннаго вдохновенія. Сюда же слѣдуетъ причислить и пѣсенку Князя „Во темномъ лѣсу звѣрье живетъ“, болѣе разсчитанную на аплодисменты, чѣмъ на изображеніе эпической картины, которая видимо манила здѣсь композитора.

Женскій хоръ—„Призамолки, призатихли дѣвицы“, которымъ начинается четвертый актъ, написанъ съ большими претензіями на народно-русскій характеръ, но мало заключаетъ въ себѣ оригинальнаго. Пѣсенка Изяслава—свѣжа и наивна. Одинъ изъ выдающихся №№ оперы, это конечно знаменитая варяжская баллада „Застонало сине море“ съ аккомпаниментомъ, изображающимъ колебаніе волнъ и порывы вѣтра; баллада эта уже давнымъ давно сдѣлалась популярной пьесой и дѣй-

ствительно написана мастерски, широко и захватывающе; видимо композиторъ забылъ обо всѣхъ теоріяхъ и прямо написалъ вещь подъ вліяніемъ потребности писать; такихъ страницъ во всей музыкѣ Сѣрова немного. Сонъ Владиміра (соло на скрипкѣ) опять придуманный эффектъ въ духѣ Мейербера. Кончается дѣйствіе какъ-то неопредѣленно, какъ Вагнеръ приказалъ. Конечно былъ бы здѣсь умѣстенъ дуэтъ, но теорія говоритъ, что это будетъ не по новой правдѣ, а по оперному шаблону...

Пятый актъ пришлось растянуть на двѣ картины, чѣмъ только увеличено количество картинъ и приданъ оперѣ характеръ grand spectacle. Въ музыкальномъ отношеніи здѣсь очень эффектно и умѣстно вставлены звуки вѣчеваго колокола предъ послѣдней картиной и просьба Изяслава, обращенная къ Владиміру о прощеніи матери; величественъ впрочемъ еще гимнъ, замыкающій все произведеніе. Въ итогѣ — авторъ видимо торопился со своей оперой, поэтому идея ея скомкана массой эпизодическихъ подробностей, отвлекшихъ его вниманіе; соединеніе разнородныхъ элементовъ мѣшало цѣльности и рядомъ съ вдохновенными страницами попадаются общія мѣста и даже такія, которыя противорѣчатъ всѣмъ теоріямъ Сѣрова. Точно композиторъ этимъ хотѣлъ доказать, что теорія съ практикой далеко не всегда живутъ въ ладахъ и что гораздо легче создать систему, чѣмъ проводить ее въ жизнь и осуществить на дѣлѣ. Трудно повѣрить, что „Рогнѣда“ написана была тѣмъ самымъ лицомъ, которое такъ горячо защищало Вагнера и порицало Мейербера почти въ то самое время, когда создавалась эта опера. Фактъ повсемѣстнаго однако успѣха „Рогнѣды“ говоритъ только о ея доступности массѣ и поэтому совершенно неправа г-жа Сѣрова, утверждающая, что Сѣровъ недоступенъ и непонятъ; но этотъ вопросъ приходится оставить...

VI.

Между второю и третьей его оперой прошелъ довольно значительный промежутокъ времени—около пяти-семи лѣтъ. Дѣло въ томъ, что авторъ двухъ названныхъ оперъ хотѣлъ создать произведеніе съ современнымъ содержаніемъ, непохожее ни на первое, основанное на библейскомъ сказаніи, ни на второе, отодвигающее насъ назадъ, ко временамъ нашего язычества; ему хотѣлось воспроизвести въ музыкѣ нѣчто близкое намъ, современное, и притомъ чисто-русское, народное. Онъ уже обратилъ свое вниманіе на Гоголевскаго „Тараса Бульбу“ и „даже написалъ нѣсколько сценъ“, какъ сообщаетъ г. Фаминцынъ (*Музыкальный Сезонъ* 1871 г., № 17), но вскорѣ оставилъ эту работу, увлекшись „Кузнецомъ Вакулой“ того же Гоголя, какъ прекраснымъ матеріаломъ для фантастическаго балета, который онъ хотѣлъ назвать „Ночь на Рождество“. Въ томъ же году, то-есть въ 1866, уже написаны были: „Гречаники“, „Гопакъ“ и „Запорожская пляска“, изъ которыхъ первыя двѣ вещи были исполнены оркестромъ въ Павловскѣ и въ Александринскомъ театрѣ; однако и это произведеніе не было доведено до конца. Къ этому году между прочимъ относится романсъ его, посвященный г. Кондратьеву: „Какъ небеса твой взоръ блеститъ“, которымъ и заключается романсовая дѣятельность Сѣрова.

Только въ 1868 г. нашъ композиторъ остановился въ выборѣ своемъ на одномъ изъ извѣстныхъ произведеній А. Н. Островскаго — „Не такъ живи какъ хочется“; на этотъ сюжетъ указалъ ему критикъ Аполлонъ Григорьевъ. Мысль эта до того понравилась Сѣрову, что онъ тотчасъ же принялся за работу со свойственнымъ ему рвеніемъ. Вскорѣ первые три акта переложены были въ стихи и въ продол-

женіи *четырехъ мѣсяцевъ* (отъ мая до августа включительно) написана была музыка. Но желаніе передѣлать развязку драмы заставило его оставить на время эту работу.

Между тѣмъ онъ занялся изданіемъ новаго органа подъ названіемъ *Музыка и Театръ*. Напрасно увѣщевалъ его Ростиславъ не браться за это дѣло, указывая, что настоящее призваніе Сѣрова — композиція, а не критика; послѣдній остался непоколебимъ. „Нельзя,—отвѣчалъ ему Александръ Николаевичъ:—если я буду молчать по части критики музыкальной, то *ревуны* (то-есть новаторы) восторжествуютъ". Казалось бы, что имя Сѣрова, какъ одного изъ компетентнѣйшихъ нашихъ музыкальныхъ критиковъ и автора двухъ оперъ, доставившихъ ему не меньшую извѣстность, должно было привлечь вниманіе читающей публики и поддержать существованіе почти единственнаго органа, спеціально посвященнаго музыкѣ; но случилось нѣчто невѣроятное: органъ просуществовалъ только до начала слѣдующаго 1868 года, когда онъ былъ закрытъ *за отсутствіемъ подписчиковъ*.

Разсматриваемое время было самымъ тяжелымъ въ жизни Сѣрова: отсутствіе средствъ къ существованію и полное равнодушіе со стороны публики къ его органу, съ одной стороны, а съ другой—нападки критики на него—сильно повліяли на его и безъ того изнуренное здоровье; съ нимъ стали дѣлаться нервные припадки. Благодаря ходатайству Великаго Князя Константина Николаевича предъ Государемъ Императоромъ, Сѣрову была ассигнована значительная сумма въ 1869 году для совершенія поѣздки за границу. Онъ посѣтилъ Италію, Швейцарію, Баварію, гдѣ въ послѣдній разъ видѣлся съ Листомъ, и Парижъ.

Мы говоримъ „въ послѣдній разъ" потому, что Сѣровъ хотя и былъ за границей еще разъ, а именно въ 1870 г.,

когда онъ былъ приглашенъ почетнымъ членомъ на юбилей Бетховена въ Вѣнѣ, но съ Листомъ ужь больше не встрѣчался. Всего онъ совершилъ четыре поѣздки за границу, изъ которыхъ первая относится къ 1858 году, когда онъ близко сошелся съ Листомъ. Имя его, какъ музыкальнаго критика, было извѣстно за границей еще въ 1857 году, когда онъ обратилъ на себя вниманіе музыкальнаго міра полемикой по поводу книги Улыбышева о Бетховенѣ, выразившейся въ цѣломъ рядѣ статей: въ *Berliner Musikzeitung* (одна статья) и въ *Neue Zeitschrift für Musik* (три статьи); послѣдняя въ свою очередь вызвала извѣстную статью Листа, помѣщенную также въ *Zeitschrift für Musik*, подъ названіемъ: „Kritik der Kritik: Ulibicheff und Seroff.“

Здоровье его значительно поправилось и по пріѣздѣ въ Россію онъ снова принялся за трудъ. Въ описываемое время Патти стала входить въ славу и, разумѣется, Сѣровъ не могъ равнодушно отнестись къ ней, какъ къ замѣчательной артисткѣ, не имѣющей и до сихъ поръ себѣ равной,—и вотъ въ этомъ же году онъ написалъ для нея „Ave Maria“, на слова Бойто, автора „Мефистофеля“, которое было исполнено ею тотчасъ послѣ его смерти въ одномъ концертѣ. По поводу этого произведенія мы находимъ замѣтку въ *Биржевыхъ Вѣдомостяхъ* за 1871 г., № 33, гдѣ рецензентъ приходитъ къ такому резюмé.

„Это (Ave Maria)—вещь грандіозная по концепціи и по фактурѣ; особенно 1-я часть отличается возвышеннымъ стилемъ, но вообще стиль этотъ не строго католически-церковный и въ цѣломъ выступаетъ рельефнѣе кисть музыкальнаго художника-драматурга, чѣмъ композитора религіозной музыки; вторая часть—весьма колоратурна“.

Но этимъ произведеніемъ не ограничилась дань Сѣрова дарованію дивы: въ слѣдующемъ 1870 г. онъ написалъ для нея „Stabat mater“ (для двухъ женскихъ голосовъ) и уже замышлялъ оперу на сюжетъ извѣстнаго романа Жоржъ-Зандъ „Consuelo“, въ чисто-итальянскомъ стилѣ, въ которой Патти играла бы главную роль, но его вниманіе отвлекла неоконченная „Вражья сила“ (драма Островскаго „Не такъ живи, какъ хочется“).

Работа по либретто для нея не клеилась и онъ уже сталъ приходить въ отчаяніе: однако 4-й актъ былъ имъ оконченъ въ 1870 году, а пятый, послѣ пріѣзда изъ Вѣны, въ 1871 г. «Застряла моя «Вражья сила»! Злой рокъ тяготѣетъ надъ ней, бѣдной!» —жаловался Сѣровъ въ письмѣ своемъ къ С. А. Юрьеву въ 1868 г.—«Съ прошлой весны текстъ оперы, какъ вамъ извѣстно, не подвинулся *ни на волосъ* (курсивъ Сѣрова); значитъ цѣлый годъ потерянъ для искусства, а это въ наши годы не бездѣлица“ (Воспоминанія г. Веселовскаго. „Бесѣда“. II. 1871 г.)

Болѣзнь сердца стала его мучить все чаще и чаще. Но люди дѣла, какъ Сѣровъ, не обращаютъ вниманія на свои физическія силы; какъ только онъ чувствовалъ себя немного лучше, тотчасъ же принимался за работу. Онъ уже составилъ себѣ планъ новой *комической оперы*, планъ балета, о которомъ просилъ его директоръ Императорскихъ театровъ, планъ большой драматической оперы „Гусситы“, какъ вдругъ неумолимая смерть оторвала его отъ искусства навсегда. Онъ умеръ, какъ и родители его, внезапно, отъ разрыва сердца, 20 января 1871 г., спустя нѣсколько дней послѣ окончанія оперы „Вражья сила“. Послѣднее дѣйствіе онъ не успѣлъ

инструментовать и это было довершено г. Соловьевымъ, профессоромъ гармоніи въ С.-Петербургской консерваторіи *).

Прежде чѣмъ перейдемъ къ послѣдней оперѣ Сѣрова, считаемъ небезъинтереснымъ напомнить читателямъ описаніе послѣднихъ минутъ жизни А. Н. принадлежащее перу г. Славинскаго. Послѣдній за нѣсколько часовъ до смерти композитора нашелъ его за книгой Наумана: «Die Tonkunst in der Culturgeschichte». Разсказавъ г. Славинскому о полученномъ приглашеніи сотрудничать въ *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Сѣровъ сказалъ слѣдующее:

„Подумайте, С., какъ много мнѣ дѣла, и какого, и чѣмъ дальше, тѣмъ больше... До „Гусситовъ"—„Вакула", до «Вакулы» — «Вражья сила», а до постановки ея у меня должны быть готовы три статьи: въ *Вѣстникъ Европы* (о Берліозѣ), въ *Бесѣду* и въ *Музыкальный Сезонъ*... А «Девятая симфонія», а «Фригійская секунда...

Кстати замѣтимъ, что послѣднею литературно-критическою статьей Сѣрова была статья (третья) о русской пѣснѣ (*Музыкальный Сезонъ* 1871 года; № 13). За обѣдомъ онъ шутилъ съ сыномъ, разсказывая ему разные анекдоты; послѣ обѣда опять заговорилъ о книгѣ Наумана, но «тутъ лицо его внезапно вытянулось съ какою-то необыкновенной улыбкой, за этимъ быстро исказилось и тотчасъ приняло свое обыкновенное выраженіе; глаза были закрыты; ноги подкосились; онъ медленно, дугой, опустился на землю... Смерть постигла его отъ разрыва сердца; онъ умеръ моментально; предсмертной агоніи не было ни секунды...»

---

*) Талантливымъ авторомъ „Кузнеца Вакулы" и „Корделіи", Н. Ѳ. Соловьевымъ, инструментованы были слѣдующіе №№ „Вражьей Силы": 1) интродукція къ 1-му акту 2) вторая часть сцены Петра въ томъ же дѣйствіи и 3) пятый актъ по эскизу-манускрипту покойнаго А. Н. Сѣрова.

Такъ скончался боецъ за русское искусство, полный вдохновенія и плановъ о будущей дѣятельности, съ книгой въ рукахъ, подобно воину, умершему на полѣ битвы.

Но такова есть только смерть физическая; его же произведенія живутъ и будутъ еще долго жить; имя Сѣрова остается во всякомъ случаѣ въ исторіи нашей музыки; съ его именемъ связанъ репертуаръ нашей оперной сцены, подобно именамъ Глинки и Даргомыжскаго. Такія личности, какъ А. Н. Сѣровъ, не умираютъ для искусства. Вотъ что мы читаемъ въ письмѣ Рихарда Вагнера къ г. Висковатому послѣ извѣстія о внезапной кончинѣ Сѣрова.

«Для меня Сѣровъ не умеръ; для меня онъ живетъ ясно и отчетливо... Чѣмъ онъ былъ, тѣмъ онъ остается и останется—однимъ изъ благороднѣйшихъ, высокихъ людей, какихъ можно себѣ представить. Его нѣжная душа, его чистое чувство, его свѣтлый, исполненный этихъ качествъ, умъ дѣлаютъ для меня дружбу, которую онъ искренно питалъ ко мнѣ, счастливѣйшимъ подаркомъ моей жизни» (*Музыкальный Сезонъ* 1871 г., № 17).

Но „пророкъ, говорятъ, въ своей странѣ не признанъ"; не такъ отнеслись къ нему соотечественники—наши цѣнители искусства. Даже послѣ его смерти, когда появилась «Вражья сила», они не могли удержаться, чтобы не втоптать въ грязь посмертное произведеніе композитора. Брань и тутъ посыпалась на него, въ увѣренности, что ужь некому «говорить по части музыкальной критики», некому дать отпоръ «ревунамъ».

Для полноты нашего очерка позволимъ себѣ привести два мнѣнія объ этой оперѣ, какъ мы это дѣлали при обзорѣ его первыхъ произведеній; эти мнѣнія — также крайне противуположныя, принадлежатъ г.*** и Ростиславу.

Опера «Вражья сила» шла въ первый разъ на Маріинской сценѣ въ бенефисъ г. Направника, съ участіемъ г-жъ Леоновой, Лавровской, г. Саріотти и др. 19 апрѣля 1871 года. Послѣ постановки ея на сцену Ростиславъ написалъ въ *Голосѣ* четыре фельетона о ней, а г*** только одинъ въ *Петербургскихъ Вѣдом.* (№ 111). Вотъ резюмé послѣдняго.

«Драматическая музыка Сѣрова въ „Вражьей силѣ“ *ниже всякой критики*; она хуже драматической музыки г. Кашперова или г. Аѳанасьева. Мало того, что она *ничтожна и безъидейна, она* почти сплошь *представляетъ музыкальную чепуху*... Въ цѣломъ, — заканчиваетъ г***, — „Вражья сила“ опера слабая и *замѣчательно-безобразная*... По безобразію своей драматической стороны „Вражья сила“ дѣйствительно замѣчательная опера, подобной которой *нигдѣ и никогда не бывало* и—нужно думать—нигдѣ и никогда не будетъ“.

Вотъ до чего можно дойти въ увлеченіи своими личными симпатіями и антипатіями! Не таково мнѣніе Ростислава (Ѳ. М. Толстой), который, несмотря на десятилѣтнюю полемику съ Сѣровымъ, судилъ болѣе спокойно о произведеніяхъ своего противника. Вотъ что мы находимъ у него между прочимъ по поводу „Вражьей силы“: говоря о первомъ дѣйствіи, въ противуположность г***, совѣтующему этотъ актъ совершенно пропустить и пріѣхать прямо ко второму, онъ говоритъ, что „тутъ каждый звукъ на своемъ мѣстѣ“ (*Голосъ*, № 112).

Еще рельефнѣе выступаетъ контрастъ ихъ мнѣній по поводу типа Еремки. Въ то время, какъ г*** не признаетъ и тѣни талантливости въ созданіи въ музыкѣ этого живого лица, Ростиславъ говоритъ о немъ:

„Композиторъ ничего не могъ придумать лучшаго (въ созданіи типа Еремки, разумѣется) и болѣе своеобразнаго“ (*Голосъ* 1871 г., № 119).

Мы, конечно, ограничиваемся самыми краткими и сжатыми цитатами, чтобы не утомить читателей слишкомъ длинными выписками, тѣмъ болѣе, что для нашей цѣли вполнѣ достаточно одного заключенія того или другаго мнѣнія.

Работа по либретто къ „Вражьей силѣ" не клеилась, что доказывается и позднимъ появленіемъ оперы. Изъ писемъ къ покойному С. А. Юрьеву отъ 1868 г. между прочимъ видно, къ чему композиторъ стремился въ своей послѣдней оперѣ. „Десять лѣтъ назадъ,"—пишетъ онъ отъ 13 октября,—„я писалъ о Вагнерѣ много. Теперь надо дѣйствовать иначе,—приложеніемъ вагнеровскихъ идей къ драмѣ музыкальной на Руси, съ почвенными сюжетами" („Бесѣда", 1871 г. Воспоминанія г. Веселовскаго). Въ слѣдующихъ письмахъ онъ высказываетъ свои намѣренія относительно трактованія избраннаго сюжета; но прежде чѣмъ перейдемъ къ нимъ, остановимся немного на приведенной сейчасъ выдержкѣ изъ письма.

Сѣровъ хотѣлъ приложить вагнеровскія идеи къ почвеннымъ сюжетамъ; какъ извѣстно, Вагнеръ черпалъ свои сюжеты изъ германской миѳологіи, изъ народныхъ сказаній, изъ легендъ, сагъ и пр. Это дѣлалось имъ съ большимъ расчетомъ: во 1-хъ, миѳы и саги—достояніе народа, его фантазіи, его почвы, его доисторической жизни; каждому народу дороги эти первобытные элементы его поэзіи и возстановленіе ихъ въ живыхъ образахъ не можетъ не производить извѣстнаго впечатлѣнія на національное чувство, а вмѣстѣ съ тѣмъ не вліять на нѣкоторый успѣхъ въ художественномъ смыслѣ, чего Вагнеръ въ сущности только и добивался; слѣдовательно расчетъ его былъ вѣренъ.

Во вторыхъ, миѳы и саги, переносящіе фантазію въ заоблачныя пространства, имѣющіе предметомъ миѳическій періодъ народной жизни, даютъ композитору готовую канву и ему нѣтъ

надобности пріискивать разныя положенія для выгоднѣйшаго освѣщенія своихъ героевъ; такъ, мы и въ „Нибелунгахъ" видѣли, что „свободный герой", не знающій страха и покоряющій боговъ (не только чудовищъ) на своемъ пути, Зигфридъ, дѣйствуетъ въ буквальномъ смыслѣ слова „по птичьему велѣнью"; этого факта однако достаточно, чтобы расшатать зданіе, построенное на началахъ „органически-развивающейся музыкальной драмы", на которыхъ Вагнеръ такъ охотно выѣзжалъ. Но вернемся къ Сѣрову и къ его „почвеннымъ сюжетамъ".

Сѣровъ выбираетъ сюжетомъ не миѳы и фантастическія сказки, какъ Вагнеръ, а народную бытовую драму, гдѣ герои не могутъ дѣйствовать по приказанію птицы, а наоборотъ, гдѣ всякое дѣйствіе должно быть строго логически оправдываемо; слѣдовательно съ первыхъ шаговъ является несоотвѣтствіе между теоріями Вагнера и примѣненіемъ ихъ Сѣровымъ къ своимъ „почвеннымъ сюжетамъ". Правда, Сѣровъ отодвинулъ сюжетъ на полтораста лѣтъ, но онъ сдѣлалъ это для „художественной перспективы", чтобы предметы не стояли такъ близко къ глазамъ зрителей и чтобы дать просторъ фантазіи декораторовъ, костюмеровъ и пр., значитъ съ цѣлью чисто внѣшнихъ эффектовъ.

Кромѣ этого, самый сюжетъ, какъ мы сейчасъ увидимъ изъ его письма къ Юрьеву же, ставилъ его въ затруднительное положеніе своей двойственностью, такъ сказать смѣсью элементовъ реальнаго и фантастическаго; желаніе примирить эти два фактора, объединить ихъ, придать имъ цѣльный характеръ и притомъ не выходя изъ вагнеровскихъ тенденцій, въ сущности здѣсь совершенно неумѣстныхъ и непримѣнимыхъ, заставляло автора „Вражьей силы" все болѣе и болѣе отступать отъ первоначально-составленныхъ плановъ, откладывать

работу и наконецъ по роковой случайности почти ее не окончить. Въ прежнихъ операхъ этого не могло быть, ибо композиторъ тамъ имѣлъ дѣло съ ясно опредѣлившеюся идеей, съ готовой почвой.

„Въ пьесѣ (пишетъ онъ Юрьеву) въ сущности два сюжета: 1) семейная драма Даши и 2) исторія о томъ, какъ „нечистый" завелъ пьянаго гуляку на прорубь и какъ гуляка очнулся подъ колокольный звонъ. Эту вторую исторію надо совсѣмъ по боку; хмѣльное состояніе врядъ ли драматическій предметъ само по себѣ (эти слова для насъ весьма цѣнны), на голо, а не какъ усиленіе извѣстной ситуаціи; блужданіе съ нечистымъ требуетъ для сценическаго воплощенія какой нибудь страшной деревенской трущобы, лѣснаго захолустья, русской „волчьей долины". а не проруби на Москвѣ-рѣкѣ среди города. Оставаясь, какъ можно тѣснѣе *въ задачѣ семейной драмы*, я беру всѣ характеры и довожу ихъ до крайности, продолжаю данныя самимъ Островскимъ линіи до ихъ взаимнаго пересѣченія и выходитъ коллизія, вызывающая кровавую развязку". („Бесѣда", 1871 г.)

Вотъ то, чего желалъ Сѣровъ; на дѣлѣ вышло нѣчто иное: во первыхъ, исторія съ нечистымъ вся вошла, и даже расширена, въ 2-хъ, хмѣльное состояніе не сходитъ со сцены, частью для усиленія ситуаціи, какъ говорилъ Сѣровъ, и частью просто— „на голо" (появленіе бражниковъ въ 4-мъ дѣйствіи); въ 3-хъ, благодаря „блужданію съ нечистымъ", мы дѣйствительно имѣемъ сцену, напоминающую „волчью долину" во „Фрейшюцѣ" и даже „не подъ русскимъ снѣгомъ", какъ этого хотѣлъ композиторъ, и наконецъ, въ 4-хъ, передѣланный конецъ драмы Островскаго придаетъ заключенію мелодраматическій характеръ, хотя оно построено на эффектахъ въ декоративномъ, свѣтовомъ и звуковомъ (à la Вагнеръ) отношеніяхъ.

Сообразно съ либретто идетъ и музыка къ нему; здѣсь

можно прослѣдить двѣ стороны ея: бытовую (народную) и драматическую. И въ той, и въ другой есть чудесныя страницы, хотя какъ здѣсь, такъ и тамъ встрѣчаются противорѣчія, недомолвки вслѣдствіе раздвоенности задачи. Прекрасные мотивы народнаго характера, отлично гармонизованные,—составляютъ основу бытовыхъ сценъ; однообразное повтореніе ситуаціи (пьянство) вызвало справедливыя нареканія на автора, будто видящаго все проявленіе народныхъ силъ только въ пьянствѣ. Это заключеніе невольно напрашивается, видя въ каждомъ актѣ пьяныхъ на сценѣ.

Драматическая часть музыки также не выдержана: Петръ первыхъ трехъ дѣйствій неузнаваемъ въ четвертомъ; насколько у него проявлялось много страсти въ декламаціонной рѣчи (съ женой, съ Груней), настолько рѣчи его блѣдны въ сценахъ съ Еремкой, съ Васей (сцена свалки). Тоже и относительно Даши; сцена выпытыванія у пьянаго Васи („Какой ты кудрявый, пригожій"—въ 1-мъ актѣ) превосходна по своему музыкальному содержанію такъ-же, какъ и бесѣда съ Петромъ (въ томъ же дѣйствіи); между тѣмъ во второмъ дѣйствіи ея рѣчи не носятъ уже на себѣ яркой окраски. Или напр. сцена Петра въ лѣсу (послѣднее дѣйствіе); въ оркестрѣ проходятъ мотивы, напоминающіе Петру всѣ главнѣйшіе, пережитые имъ въ драмѣ, моменты (сцена Сусанина); но это здѣсь неумѣстно, ибо оно не вызвано такой необходимостью; Петръ не совершаетъ геройскаго подвига, ради котораго ему пришлось пожертвовать семейнымъ счастьемъ, какъ Сусанинъ въ „Жизни за Царя".

Указавъ на нѣкоторые недочеты—мы этимъ только хотѣли подтвердить нашу мысль, что онѣ происходятъ главнымъ образомъ отъ того, что композиторъ не выработалъ твердаго плана для своей оперы и волей-неволей приходилось ему уклоняться въ сторону отъ того, что ему хотѣлось создать; но рядомъ

съ этими уклоненіями идутъ сцены и отдѣльные №№, которые не только свидѣтельствуютъ о выходящемъ изъ ряда дарованіи композитора, но которые имѣютъ обще-музыкальное значеніе; такова напр. характеристика большинства дѣйствующихъ лицъ во „Вражьей силѣ",—характеристика, основанная не на нелѣпыхъ какихъ-то ничего не говорящихъ лейтмотивахъ, доказывающихъ скудость музыкальныхъ мыслей композитора, а на складѣ самой рѣчи даннаго лица, на его образныхъ выраженіяхъ, на музыкальныхъ фразахъ, рисующихъ данную личность.

Такъ напр. строго выдержаны аскетическія рѣчи Ильи, отца Петра; правда, онѣ носятъ нѣсколько монотонную окраску, но она здѣсь нужна; чрезвычайно добродушны и теплы фразы родителей Даши; отлично охарактеризована неотразимо-привлекательная Груня; не говоримъ уже о прекрасно-выдержанномъ типѣ пропойцы Еремки, этого русскаго Мефистофеля. Не мало нашлось у автора удачныхъ красокъ для обрисовки Спиридоновны, хотя нужно сознаться, что фіоритуры, порученныя ей композиторомъ въ дуэтѣ съ дочерью, не совсѣмъ умѣстны.

Переходя отъ общихъ замѣчаній къ частностямъ, остановимся на нѣкоторыхъ моментахъ въ отдѣльныхъ актахъ, особенно чѣмъ либо выдѣляющихся; въ первомъ дѣйствіи кромѣ отмѣченныхъ двухъ сценъ Даши съ Васей (превосходна его пѣсенка) и Даши съ Петромъ, укажемъ на прекрасный монологъ Петра въ аріозномъ стилѣ, обыкновенно пропускаемый на сценѣ,—„Эхъ головушка моя буйна!"—и на эффектъ благовѣста послѣ масляничнаго разгула (бойкаго хора за сценой).

Второе дѣйствіе самое выдержанное; здѣсь мы имѣемъ юмористическую пѣсню Спиридоновны („Ой, купцы"), пѣсню Еремки съ хоромъ—„Широкая масляница" (превосходенъ контрастъ мажора и минора), сцену Груни и Петра, гдѣ каждый

изъ нихъ такъ неподражаемо характеренъ (Петръ страстенъ, Груня шаловлива), разсказъ Груни о „нечистомъ". Въ третьемъ— выдѣляется ироническая сказка Груни, женскій хоръ (нѣсколько длиненъ и высоко написанъ); эффектны здѣсь еще приставанія Еремки (мотивъ нѣсколько напоминаетъ „куманечка").

При дальнѣйшемъ теченіи оперы въ ней все больше и больше обнаруживается тотъ недостатокъ, на который мы выше указывали, т. е. отсутствіе единства плана. Если указать здѣсь на хоръ мужиковъ („Что у каждаго кошель"), поѣздъ масляницы (оригинальныя модуляціи) и на сцену насмѣханія Груни,—то этимъ можно и ограничиться, ибо тутъ уже есть страницы, гдѣ антихудожественный реализмъ беретъ верхъ надъ эстетическими задачами. По этому акту можно въ самомъ дѣлѣ подумать, что вся русская удаль заключается въ осиливаніи несчетнаго числа чаръ зелена вина и что именно въ пьянствѣ проявляется вся мощь русскаго народа. Пятый актъ съ его диссонансами и мелодраматическимъ окончаніемъ далеко отошелъ отъ первыхъ.

Но такъ какъ произведеніе судится обыкновенно не по слабымъ только сторонамъ, то во „Вражьей силѣ" слѣдуетъ признать прежде всего живую, музыкально-русскую рѣчь, прекрасно написанныя народныя сцены, яркую характеристику отдѣльныхъ лицъ и стремленіе къ народно-музыкальной драмѣ; если въ ней кое-гдѣ попадаются преувеличенія, то надо думать, что Сѣровъ отъ нихъ отказался бы въ слѣдующихъ операхъ, если бы таковымъ суждено было появиться въ свѣтъ. Къ несчастью, судьба не позволила ему даже наинструментовать послѣднее дѣйствіе „Вражьей силы", а посему приходится повторить, что характеръ его трехъ оперъ слишкомъ разностороненъ, чтобы говорить о какой либо общей окраскѣ, о какомъ либо единомъ, цѣльномъ, „*сѣровскомъ*" стилѣ.

„Поэтовъ кормятъ камнями“, — сказалъ Гейнрихъ Гейне. Это великое изреченіе оправдалось у насъ на Сѣровѣ: при жизни, какъ мы это видѣли, онъ крайне нуждался, былъ лишенъ самаго необходимаго для существованія, не имѣлъ возможности съѣздить въ Павловскъ, чтобы послушать исполнявшееся въ первый разъ его сочиненіе, нуждался по временамъ въ трехъ копѣйкахъ на булку, по цѣлымъ недѣлямъ ходилъ въ рваныхъ сапогахъ,—и не нашлось ни одного благодѣтельнаго человѣка, ни одного благотворительнаго общества, которые поддержали бы этого выдающагося во всякомъ случаѣ художника въ нуждѣ; за то, когда онъ умеръ, всѣ стали сожалѣть о погибшемъ талантѣ, воздавать должную дань уваженія заслугамъ, оказаннымъ имъ нашему искусству и развитію его въ обществѣ, восхищаться его произведеніями, оцѣнивать ихъ по достоинству. Мало того, то самое Русское Музыкальное Общество, которое никакъ не хотѣло имѣть его своимъ директоромъ, послѣ его смерти какъ будто стало раскаяваться въ своей близорукости и поспѣшило загладить свои проступки тѣмъ, что похоронило Сѣрова на свой счетъ. Онъ похороненъ невдалекѣ отъ Глинки и Даргомыжскаго въ Александро-Невской лаврѣ. По крайней мѣрѣ послѣ смерти отвели ему подобающее мѣсто на ряду съ нашими первыми композиторами.

Можно смѣло сказать, что еслибы Сѣровъ, при его любви къ искусству, при его постоянныхъ и неустанныхъ занятіяхъ своимъ дѣломъ, при томъ увлеченіи и страстности, съ которыми онъ работалъ надъ искусствомъ и для него, былъ въ матеріальномъ отношеніи болѣе обезпеченъ и не тратилъ бы столько времени на добываніе средствъ къ существованію, — словомъ, еслибы Сѣровъ находился въ лучшей жизненной обстановкѣ, отъ его ума, таланта и пера можно было бы ожидать

еще очень многаго; онъ бы обогатилъ нашу музыкальную литературу еще многими произведеніями, которыя украшали бы наши сцены, а можетъ-быть и иностранныя. „Гусситы“, „Кузнецъ-Вакула“ и „Комическій балетъ“ роились въ его головѣ за часъ до смерти. Кто знаетъ, чѣмъ могъ бы онъ подарить насъ, еслибы преждевременная смерть не похитила его такъ рано?

Да, жалко положеніе нашихъ даровитыхъ людей; большею частью они не доходятъ до полнаго разцвѣта, падая подъ гнетущимъ бременемъ нужды, не дающей имъ возможности всецѣло предаться избранному дѣлу, заставляя или отречься отъ предпринятаго, если у кого не хватаетъ сѣровскихъ силъ, чтобы бороться съ нуждою, или же продолжать стремиться къ цѣли, пока человѣческія силы въ состояніи устоять противъ подавляющаго вліянія нужды; въ первомъ случаѣ получаются „неудачники“, во второмъ—преждевременно погибшія дарованія. И тѣ, и другія—плодъ того положенія, въ которое поставлены наши даровитые люди... Сѣровъ принадлежитъ ко второй категоріи,—онъ работалъ до послѣдней минуты своей жизни надъ искусствомъ, которому посвятилъ всѣ свои силы, и завоевалъ себѣ честь принадлежать къ семьѣ нашихъ талантливѣйшихъ композиторовъ.

Переходя къ „Списку произведеній А. Н. Сѣрова“, считаемъ необходимымъ замѣтить, что подъ литерой А включены всѣ музыкальныя произведенія, которыя не появились въ свѣтъ и не изданы; подъ литерой же Б помѣчены за незначительными сокращеніями всѣ литературно-критическія статьи Сѣрова въ хронологическомъ порядкѣ. Не включены въ прилагаемый списокъ музыкальныя произведенія, напечатанныя и изданныя, а именно:

1) „Три оперы: „Юдиѳь“, „Рогнѣда“ и „Вражья сила“.

2) Украинскія пѣсни: a) „Ой послухайте, ой повидайте“ и b) „Максимъ казакъ Зализнякъ“.

3) „Молитва христіанъ“—изъ музыки къ драмѣ „Неронъ“ (Жандра).

4) „Ave Maria“ „Цыганское раздолье“ (пѣсня для баритона).

5) Романсы: a) Тоска, b) Сонъ, c) Какъ небеса твой взоръ блистаетъ и d) Пѣсенка („Леталъ соловушко“).

6) Малороссійскія пѣсни: c) Отъ села до села, b) Побратався сокілъ, c) Гей, гукъ, маты, гукъ, d) Хата моя рубленая e) По малу малу, f) Ой колісь були, g) Ой тамъ на моріжку, h) Гречаники. i) Гопакъ, (обѣ послѣднія вещи—оркестровыя).

7) Сюита, составленная изъ эскизовъ оперы „Ночь на Рождество“.

8) „Пляска Запорожцевъ“ (на сюжетъ изъ „Тараса Бульбы“).

9) Увертюра къ комической оперѣ („Мельничиха въ Марли“)—изд. Юргенс. и

10) „Ура-Кадриль“—изъ военныхъ маршей.

Перечень произведеній А. Н. Сѣрова.

I.

А) МУЗЫКАЛЬНЫЯ (НЕ ПЕЧАТАННЫЯ).

а) Оригинальныя.

1) Фантазія для оркестра на 2-ю идиллію Ѳеокрита.
2) „Le baptême de la cloche". Esquisse symphonique.
3) „Le tocsin d'incendie". Esquisse musicale.
4) „Erntefest".
5) Пляска скомороховъ къ 5-му дѣйствію трагедіи „Смерть Іоанна Грознаго" А. К. Толстаго.
6) Музыка въ драмѣ „Неронъ" (Жандра).
   а) Вакхическій хоръ.
   б) Пляска гетеръ.
   в) Антрактъ къ 4-му дѣйствію.
7) „Ой тамъ на моріжку поставлю я хижку". Украинская пѣсня—веснянка. Для женскаго хора съ оркестромъ.
8) „Ой на річці та на дощечці". Украинская пѣсня—веснянка. Для женскаго хора съ оркестромъ.
9) „Морозе, морозеньку!". Украинская пѣсня—веснянка. Для мужскаго хора съ оркестромъ.
10) „Сербская военная пѣсня". Для хора съ оркестромъ.
11) „Рождественская пѣснь". Для хора женскихъ или дѣтскихъ голосовъ съ аккомпанементомъ флейты, кларнета и гобоя.
12) „Stabat Mater". Для сопрано, контральто и хора, съ оркестромъ.
13) „Pater noster". Для хора съ оркестромъ.
14) Фуга № 1. Для 4-хъ голосовъ à capella. (1848 г., 15 Іюля).
15) Фуга. Для 4-хъ голосовъ съ аккомпанементомъ фортепіано или органа. (Одесса. 1849 г., октябрь)
16) „Христосъ Воскресе". Для 4-хъ голосовъ. (1859 г., 16 апр.)
17) „Христосъ Воскресе". Для 4-хъ голосовъ.
   а)—Въ дорическомъ тонѣ.
   б)—Въ миксолидійскомъ тонѣ.
18) „Богъ Господь и явися намъ". Для 4-хъ голосовъ. Въ іоническомъ тонѣ.
19) „Херувимская".

20) „Der Rattenfänger". Баллада для пѣнія.
21) „Майская пѣснь". (Mailied). Для пѣнія.
22) „Отрава горькая слезы послѣдней". Романсъ. Слова И. С. Тургенева.
23) „Ангелъ". Романсъ.
24) „Полумаска". Романсъ.
25) Trio pour violino, alto et violoncello (G—moll). (1849 г., ноябрь).
26) Cantique pour le violoncelle.
27) Une fantaisie en forme de valse. Pour violoncelle et piano.
28) „Майская ночь". Опера (не окончена).
29) „Мельничиха въ Марли". Опера. (не окончена):
а) Арія Денизы.
б) Арія Гильома (Капризы).
30) „Слава Господу Богу, Онъ меня спасъ". Отрывокъ изъ партіи патера Лаврентія къ предполагавшейся оперѣ „Ундина".
31) Набросокъ изъ финала предполагавшейся оперы „Полтава" (на мотивъ: „Какъ на матушкѣ на Невѣ рѣкѣ").
32) Аккомпанементъ къ віолончельнымъ сонатамъ Баха, сочиненнымъ, какъ извѣстно, безъ всякаго аккомпанимента для одной віолончели.

б) Арранжировки.

Для оркестра.

33) 1-е Allegro изъ фортепіанной сонаты Бетховена A-dur. Op. 101.
34. Adagio изъ „Патетической сонаты" Бетховена C-moll. Op. 13.
35) Финалъ C-dur изъ 3-го Разумовскаго квартета Бетховена.
36) I-я часть сонаты Бетховена C-moll. Op. 30.
37) „Sulla morte d'un Eroe" (изъ сонаты As-dur, op. 26), маршъ Бетховена. Арранжиров. для военнаго оркестра.
38) Тарантелла. Россини.

Для двухъ фортепіано въ 4 руки.

39) Фуга (изъ сонаты op. 110) Бетховена. (1857 г.).

Для фортепіано въ 8 рукъ.

40) „Фиделіо", оп. Бетховена. Финалъ 2-го акта.
41) „Оберонъ", оп. Вебера: а) Хоръ Эльфовъ, № 1. б) Турецкій хоръ, № 7. в) Финалъ 1-го акта.
42) „Моисей", оп. Россини. Интродукція 1-го акта.
43) „Медея", оп. Керубини. Антрактъ 2-го акта.
44) „Князь Холмскій", Глинки: а) Антрактъ 2-го акта № 2. Антрактъ 3-го акта № 3. Антрактъ 5-го акта № 5.
45) „Русланъ и Людмила", оп. Глинки: а) Речитативъ Ратмира и

хоръ 5-го акта, № 19. б) Антрактъ 4-го акта. в) Финалъ 5-го акта и г) конецъ лезгинки.

46) „Жизнь за Царя“, оп. Глинки: а) Мазурка и финалъ. б) Интродукція.

47) Полонезъ на коронацію Императора Александра II (F), Глинки. (1856 г.).

Для фортепіано въ 4 руки.

48) „Armide“, оп. Глюка: а) Air de Renaud au jardin enchanté (2-d Acte). б) Chaconne: (5-me Acte) и в) Choeur: „C'est l'amour qui retient“. (5-me Acte).

49) „Ифигенія въ Авлидѣ“, оп. Глюка. Арія Агамемнона.

50) Реквіемъ, Моцарта. а) № 1. Kyrie. б) № 2. Fuga. Kyrie eleison. (1843 г., сентябрь). в) № 4. Rex tremendae. (1845 г., 7 іюня). г) № 5. Recordare. д) № 6. Confutatis. е) № 7. Lacrymosa. ж) № 8. Domine Jesu. з) № 9. Hostias. и) № 10. Sanctus. (1845 г.).

51) „Idomeneo“, оп. Моцарта.

а) Хоръ, маршъ и сцена жертвоприношенія изъ 3-го акта.

б) Финалъ 2-го акта. (Для фортепіано въ 4 руки, 2 скрипокъ, віолы и віолончели).

52) „Свадьба Фигаро“. оп. Моцарта.

а) № 1. Дуэтъ. (Фигаро и Сусанна). (1850 г.).
б) № 2. Дуэтъ. (То-же). (185) г.).
в) № 4. Арія. (Бартоло).
г) № 5. Дуэтъ. (Сусанна и Марчелина).
д) № 7. Тріо. (Графъ, Сусанна и Базиліо). (1849 г., іюнь).
} 1-го акта.

е) № 13. Тріо. (Графъ, Сусанна и графиня).
ж) № 14. Дуэтъ (Сусанна и Керубино)
з) Финалъ. (1845 г.).
} 2-го акта.

53) „Похищеніе изъ Сераля“, оп. Моцарта. Дуэтъ № 2.

54) „Донъ-Жуанъ“, оп. Моцарта.

а) Интродукція.

б) № 2. Речитативъ и дуэтъ. (Одесса. 1849 г., августъ).

в) № 3. Тріо. (Эльвира, Д.-Жуанъ, Лепорелло). (Одесса. 1849 г., августъ).

г) № 4. Арія Лепорелло. (Aria del catalogo). (1848 г.).

д) № 5. Хоръ.

е) № 8. Арія Эльвиры.

ж) № 9. Квартетъ: „Non ti fidar“.

з) № 14. Финалъ 1-го акта. (1849 г.).

и) № 15. Тріо 2-го акта. (1848 г.)

і) № 16. Серенада.

к) № 19. Секстетъ. (1849 г.).

л) № 20. Арія Лепорелло.

м) № 22. Дуэтъ. (1848 г.).

н) Финалъ оперы.

55) „Cosi fan tutte“, оп. Моцарта: а) Увертюра. (1844 г., декабрь). б) № 1. Изъ 1-го акта. (1849 г., 16 февраля). в) № 2. Квартетъ 2-го акта. (1845 г., февраль). г) № 18. Секстетъ. (1849 г., 10 февраля).

56) „Волшебная Флейта“, оп. Моцарта: а) № 6. Квинтетъ. (1848 г., 2 января). б) № 10. Priester-marsch. в) № 11. Zarastro's Arie. г) № 20. Тріо. д) Финалъ 2-го акта. (1845 г.).

57) „Титово милосердіе“, оп. Моцарта. Финалъ 1-го акта. (Для форт. въ 4 руки, 2 скрипокъ, віолы и віолончели).

58) „Ave verum corpus“, Моцарта.

59) „Die Schöpfung“, Гайдна:

а) № 1. Uriel u. Chor. (1-я часть). (1845 г., февраль).

б) Арія Рафаила. (2-я часть).

в) Тріо съ хоромъ. (2-я часть). (1849 г., іюнь).

г) Хоръ „Vollendet ist das grosse Werk“. (1844 г., февраль).

60) „Die 4 Jahreszeiten“, Гайдна. Хоры.

61) „Коріоланъ“, увертюра Бетховена. (Симферополь. 1847 г.).

62) Grande ouverture. (Op. 124), Бетховена. (1851 г., май).

63) Quatuor, № 127 (Es-dur), Бетховена. 1-я часть Adagio. (1848 г., іюнь).

64) Septuor, Бетховена. Menuetto.

65) „Фиделіо“, оп. Бетховена:

а) Дуэтъ.

б) Финалъ.

66) „Героическая симфонія“, Бетховена. 1, 2 и 3 часть. (Симферополь. 1846 г.).

67). „Missa solemnis“, Бетховена. (Для фортеп. въ 4 руки, 2 скрипокъ; віолы и віолончели). (Окончена въ августѣ 1845 г.):

а) № 1. Kyrie eleison. б) № 2. Gloria. в) № 3. Credo. г) № 4. Sanctus. д) № 5. Benedictus и е) № 6. Agnus Dei.

68) „Оберонъ“, оп. Вебера. Увертюра. (1848 г., 2 января).

69) „Sommernachtstraum“. Мендельсона-Бартольди. № 5. (Nach dem Schlusse des 2 Actes).

70) „Князь Холмскій“, Глинки. Маршъ.

Для фортепіано въ 2 руки.

71) „Коріоланъ“, увертюра Бетховена. (Арранжировка посв. Ф. Листу). (Симферополь. 1847 г., 2 августа).

Для віолончели.

72. Интродукція къ романсу Россини „Nizza, je puis sans peine“.

Б) ЛИТЕРАТУРНЫЯ.

1851.

1) Итальянская опера въ Петербургѣ. Сезонъ 1850—1851 гг.—Современникъ № 3, стр. 54 (Смѣсь).

2) Концерты въ Петербургѣ.—Современникъ, №№ 4 и 6, стр. 235 и 66 (Смѣсь).

3) Замѣтки о петербургскихъ театрахъ.

а)—Русскій и Французскій драмат. театры.—Современникъ, № 5, стр. 156 (Смѣсь).

б)—Русскій драмат. театръ. — Современникъ, № 9, стр. 46. (Смѣсь),

в)—Итальянская опера.—Современникъ, № 11, стр. 37 (Смѣсь).

г)—Итальянская опера. — Современникъ, № 12, стр. 171 (Смѣсь).

4) Музыка и виртуозы. (Разговоръ между любителемъ пѣнія, скрипачемъ-солистомъ и капельмейстеромъ).—Библіотека для чтенія, апрѣль, стр. 76 (Наука и худож.).

1852.

5) *Спонтини* и его музыка.—Пантеонъ, № 1, стр. 1.

6) Письма о музыкѣ.

а)—I. Къ одной дамѣ по случаю ораторіи Гайдна „Die Schöpfung".—Пантеонъ, № 3, стр. 15.

б)—II. Къ А. Д. Улыбышеву по случаю толковъ о Моцартѣ и Бетховенѣ.—Пантеонъ, №№ 6, 7 и 8, стр. 1, 29 и 1.

7) Бетховенъ и три его стиля. Книга В. Ф. Ленца.—Пантеонъ, № 4. стр. 1 (Критика).

1853.

8) *Моцартовъ Донъ-Жуанъ и его панегиристы.*—Пантеонъ, №№ 4, 5 и 6.

1854.

9) Нѣсколько строкъ о брошюрѣ Ростислава „Подробный разборъ оперы М. И. Глинки „Жизнь за Царя".—Москвитянинъ, т. VI (ноябрь и декабрь), стр. 139. (Смѣсь).

10) Нѣсколько словъ о предстоящихъ концертахъ г-на Мартье-де-Фонтенъ.—Московск. Вѣдом., № 31.

1855.

11) Музыкальная хроника.

а)—Русская музыкальная критика.—Новости сезона: вновь поставленныя оперы на итальянской сценѣ: „*Сафо*" *Пачини* и „*Сивардъ Саксонецъ*" *Верди.—Пантеонъ*, *№ 1*, стр. 20.

б)—Новыя оперы: „*Поліевктъ*" *Доницетти.* Еще о Верди по этому случаю и о сюжетахъ итальянскихъ оперъ.—„*Волшебный стрѣлокъ*" Вебера—Итальянцы и нѣмецкая музыка.—Постановка „Волшебнаго стрѣлка".—Волчья долина.—Исполнители.—Разныя дико-

винки въ нашихъ музыкальныхъ фельетонахъ.—Пантеонъ, № 2, стр. 10.

12) *Происхожденіе оперы.* (По поводу книги Фр. Рохлица „Für Freunde der Tonkunst“).—Пантеонъ, № 7, стр. 8.

13) Manuscrit autographe de Charles Marie de Weber. (L'opéra „Oberon“).—Journal de St.-Pétersbourg, № 854.

1856.

14) Музыка и толки о ней.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 1.

15) Соната „Quasi fantasia“, 27-е соч. Бетховена. Отрывокъ изъ повѣсти соч. А. Д. Улыбышева. Переводъ съ франц. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 1.

16) Замѣтки М. И. Глинки объ инструментовкѣ. Примѣчанія А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 2 и 6.

17) Бесѣды Фердинанда Гиллера съ Россини. Перев. съ примѣч. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 2, 3, 5, 9, 15, 18 и 19.

18) „Робертъ“ Скриба и Мейербера. Статья Фр. Листа. Перев. съ предисл. и примѣч. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 3, 4 и 5.

19) Столѣтній юбилей Моцарта въ залѣ С.-Петербургскаго Дворянскаго Собранія.—Музык. и Театр. Вѣстн. № 4.

20) Заграничныя новости. Сообщеніе съ примѣч. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 5.

21) Еще о „Сѣверной Звѣздѣ“ Мейербера—Музык. и Театр. Вѣстн. №№ 6, 7, 8, 9 и 10.

22) Соната Бетховена D-moll (Op. 31). Второй отрывокъ изъ новаго сочиненія А. Д. Улыбышева о Бетховенѣ. Перев. съ франц. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣст., № 7.

23) Музыкальное утро въ залѣ Императорскаго С.-Петербургскаго Университета (12 февр.).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 8.

24) „Узкіе башмаки“. Оперетка О. Дютша. Рецензія.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 8.

25) Подлинная рукопись Моцартова Донъ-Жуана. Статья Л. Віардо. Перев. съ примѣч. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 9 и 10.

26) Первый концертъ Концертнаго Общества.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 10.

27) Обозрѣніе концертовъ за прошлую недѣлю.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 11.

28) Отвѣтъ г. Ростиславу на его отзывъ о Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ“.—Музык. и Театр. Вѣст., № 11.

29) Музыка Бетховена къ „Эгмонту“ Гёте. Статья Фр. Листа, пер. съ примѣч. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 11.

30) Отчетъ о второмъ концертѣ Концертнаго Общества.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 12.

31) Музыка Мендельсона къ пьесѣ Шекспира „Сонъ въ лѣтнюю

ночь". Статья Фр. Листа. Перев. съ примѣч. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 12.

32) Отчетъ о концертѣ Филармоническаго Общества и о концертѣ Гаумана.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 13.

33) Музыкальныя сочиненія Станислава Монюшко.—Музык. и Теат. Вѣстн., № 13. (Подпись *Модестъ З—нъ*) *).

34) Замѣчанія на письмо А. Д. Улыбышева. (О статьѣ Л. Біардо „Подлинная рукопись Моцартова Донъ-Жуана"). — Музык. и Театр. Вѣстн. № 14.

35) Девятая Симфонія Бетховена. — Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 15 и 17.

36) Отчеты о концертахъ А. Лазарева, С. Монюшко и О. Дютша.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 15.

37) Полемика. (Отвѣтъ на статью Ю. Арнольда „Мейерберъ и г. Сѣровъ"). Музык. и Театр. Вѣстн., № 15.

38) Курсъ музыкальной техники.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 16, 19, 20, 21, 22, 24 и 32.

39) Опера „Русланъ и Людмила" въ полной фортепіанной партитурѣ съ пѣніемъ.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 16.

40) Второй и третій концерты Концертнаго Общества.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 18.

41) Замѣчанія на 2-е письмо А. Д. Улыбышева. (О томъ же; см. № 34).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 19.

42) „Русалка" опера А. С. Даргомыжскаго.—Музык. и Театр. Вѣст. №№ 20, 24, 26, 28, 32, 33, 34, 36, 37, 38 и 39.

43) Московская гостья на Петербургской оперной сценѣ. (Семенова).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 22.

44) Неудачная месть. (Полемика съ Ростиславомъ).—Муз. и Театр. Вѣстн., № 23.

45) Ритмъ какъ спорное слово. (Полемика съ Ростиславомъ).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 25.

46) Бенефисъ Штрауса.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 25.

47) Полемика съ Ростиславомъ. (По поводу его возраженій на статью въ № 25; см. № 45).—Музык. и Театр. Вѣстн. № 27.

48) Различные взгляды на одинъ и тотъ же аккордъ. Муз. и Театр. Вѣстн., № 28.

49) Новая книга Ленца о Бетховенѣ.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 29 и 30.

50) Россини въ Трувилѣ. Статья Гиллера. Перев. съ примѣч. А. Н. Сѣрова. Музык. и Театр. Вѣстн., № 29.

51) „Марта" опера въ 4 дѣйствіяхъ Флотова.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 42 и 43.

52) Латышева въ „Русалкѣ" А. С. Драгомыжскаго.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 43.

---

*) А. Н. Сѣровъ въ одной изъ рукописей, хранящейся въ Имп. Публичной Библіотекѣ, указываетъ, что псевдонимъ Модестъ З—нъ принадлежитъ ему.

53) „La Traviata“, опера Верди.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 45.

54) Совѣты касательно искусства пѣнія. Статья Долешаля. Пер. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 46.

55) Разговоръ по случаю „Гугенотовъ“. Статья Э. Кверштенда. Перев. А. Н. Сѣрова. Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 47 и 48.

56) Графъ М. Ю. Віельгорскій. Статья В. Ленца. Пер. съ прим. А. Н. Сѣрова. Музык. и Театр. Вѣстн. №№ 49 и 51.

57) „Графъ Ори“, опера Россини. Музык. и Театр. Вѣстн. №№ 50 и 51.

58) Концертъ Филармоническаго Общества. — Музык. и Театр. Вѣстн., № 50.

59) Нѣчто о противуположности „глубокомыслію„ на поприщѣ музыкальной полемики. (Полемика съ Ростиславомъ).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 52.

60) Недавно изданныя музыкальныя сочиненія:

а)—Необходимый руководитель для піаниста, соч. А. Контскаго.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 1.

б) „Жизнь за Царя“, арранжированная для одного фортепіано К. Мейеромъ и К. Вильбоа.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 3.

в)—Spiewnik Wiktora Kazynskiego.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 4.

61) Музыкальныя новости. (Подп. *Модестъ 3—нъ*).

а)—Романсъ „Прости меня, прости“, арранжированный Глинкою на два голоса.—„Las Maliares“, перелож. М. Глинкою.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 5.

б)—Послѣдняя (5) тетрадь „Спѣвника“ В. Кажинскаго.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 6.

в)—„Узникъ“, романсъ С. Танѣева.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 7.

62) Ново-изданныя музыкальныя сочиненія. (Подп. *Модестъ 3—нъ*).

а)—Кадрили изъ оперы „Сѣверная звѣзда“ М. Бернарда и Штрауса.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 12.

б)—10 романсовъ А. С. Даргомыжскаго.—Двѣ пѣсни Н. Огарева.—6 транскрипцій Шульгофа.—Танцы J. Штрауса.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 31.

в)—„Ode auf St. Coecilias Tag“ v. Händel.—Trio v. Bargil.—Ouverture zu der Operette „Der vierjährige Posten“ v. Reineke. Impromptu Гензельта.—Кадриль изъ оп. „Жизнь за Царя“ К. Вильбоа.—Кадриль, мазурка и полька изъ оп. „Русалка“ К. Лядова.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 32.

г)—Sonate v. Bernsdorf.—Trio v. Stiehl.—Танцы К. Лядова—Музык. и Театр. Вѣстн., № 33.

д)—„Chant des Belges“, ouverture p. Litolff.—Новые романсы Гурилева, Делюсто и Сѣтова.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 34.

е)—Торжественный полонезъ М. И. Глинки.—Романсы Дерфельдта, Малышевскаго, Гаммера, гр. Комаровскаго, Рахманникова. и Булахова —Музык. и Театр. Вѣстн., № 35.

ж)—Symphonie (№ 3, Es-dur) v. J. Reitz.—Symphonie (H-moll)

v. H. Ulrich.—Symphonie (№ 8, G-dur) v. O. Gerke.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 36.

з)—2 polonaises p. C. Wernich.—Polka de salon p. J. Vogt.—Муз. и Театр. Вѣстн , № 37.

и)—Symphonie en ré p. Ch. Gounod.—Concert symphoniqe (№ 4) p. H. Litolff.—Музыкальн. и Театр. Вѣстн., № 38.

і)—„Souvenirs de Toksovo“ polka p. C. Wernich.—4 піесы Ижицкаго.—Нѣсколько словъ о подпискѣ на полную оперу „Жизнь за Царя“.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 39.

к)—Ecole du mécanisme p. Duvernoy.—12 études caracteristiques p. A. Henselt.—„Souvenir de Copenhagen“ p. A. Dreyschock,—Маршъ изъ музыки Мендельсона „Сонъ въ лѣтнюю ночь“.—Увертюра Бетховена „König Stephen“—Увертюра Мегюля „La chasse du jenne Henri“. Муз. и Театр. Вѣстн.. № 40.

л)—„Радость Россіи“ маршъ Ферреро.—„Камаринская“ Глинки въ новомъ изданіи.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 41.

м)—Три сонаты Геллера.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 42.

н)—Marche triomphale p. E. Baveri.—Marche solennelle p. J. Vogt—Музык. и Театр. Вѣстн., № 43.

о)—Первая тетрадь нов. полн. изд. оперы „Жизнь за Царя“, для пѣнія съ фортепіано.—„L'Ondine“ Polka p. Spiff.—Кадриль изъ оп. „Травіата“ Е. Бавери.—Музык. и Театр. Вѣстн , № 45.

п)—Альбомъ Кавалдини (10 піесъ для пѣнія съ фортепіано).—Муз. и Театр. Вѣстн., № 46.

р)—Молитва и Весенняя пѣснь, М. Бороздина.—7 романсовъ О. Смирницкой.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 48.

63) Музыкальныя извѣстія. (Оберъ).—Сынъ Отечества, № 1.

64) Обзоръ концертовъ. (Концерты Гаумана, Вильмы Неруда, Контскихъ, Лешетицкаго, Милія Балакирева, Филармоническаго Общества и Концертнаго Общества).—Сынъ Отечества, №№ 2 и 4.

65) Новая картина Моллера.—Сынъ Отеч., № 5.

66) „Русалка“, опера Драгомыжскаго.—Сынъ Отеч., № 6.

67) „Музыкальный и Театральный Вѣстникъ“. Еженедѣльная газета, издав М. Я. Раппапортомъ.—Сынъ Отеч., № 12.

68) Музыкальная хроника.

а)—Еще о новой русской оперѣ.—Московская гостья. (Семенова).—Сынъ Отеч., № 8.

б)—Обзоръ музыкальной дѣятельности за границей.—Сынъ Отеч., №№ 9 и 11

в)—Штраусъ.—„Камаринская“ М. И. Глинки.—С. Монюшко.—Обзоръ Музыкальной дѣятельности за границей.—Сынъ Отеч., № 13.

г)—О фортепіанной музыкѣ.—Сынъ Отеч., № 17.

д)—Русская оперная труппа.—Сынъ Отеч., №№ 28 и 31.

1857.

69) Возобновленіе „Фрейшютца“ въ театрѣ-циркѣ.—Сынъ Отеч., №2.
70) Лаблашъ въ роли Лепорелло.—Сынъ Отеч., №№ 7 и 9.
71) Михаилъ Ивановичъ Глинка. Некрологическій очеркъ. Сынъ Отеч., № 12.
72) Бронзовый конь въ театрѣ-циркѣ.—Сынъ Отеч., № 22.
73) Чему вѣрить, чему не вѣрить въ музыкальной критикѣ. (Статья противъ Ю. Арнольда).—Сынъ Отеч., № 37.
74) Замѣчательное явленіе но части музыкальной критики. (О книгѣ Улыбышева противъ Бетховена).—Московск. Вѣдом., №№ 50, 51 и 52.
75) Ulibischeff gegen Beethoven. Vorläufige Protestation eines Russen—Neue Zeitschrift für Musik, Band 47. №№ 17, 18 и 19.
76) „Преціоза“ и проч. Спектакль 7 сентября.—Музык. и театр. Вѣстн., № 36.
77) „Робертъ“ (въ 1-й разъ по возобновленіи).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 40.
78) Нѣчто о вандальствѣ въ отношеніи оперъ.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 41 и 43.
79) Малоизвѣстное произведеніе М. И. Глинки.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 44, 45, 48 и 49.
80) Еще нѣсколько словъ о вандальствѣ въ отношеніи оперъ.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 45.
81) „Іоанна-ди-Гусманъ“, опера Верди (бенефисъ Монджини).—Муз. и Театр. Вѣстн., № 47.
82) „Гвельфы и Гибеллины“ (бенефисъ Лотти).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 49.
83) Віолончелистъ Монтиньи.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 50.
84) Новоизданныя музыкальныя сочиненія:

а) Полная опера М. И. Глинки „Жизнь за Царя“ для пѣнія съ фортепіано. — „Valse fantaisie“ p. M. Glinka (à 2 et à 4 mains).—„Saltarello romain“ et „Tarantelle des pifferari“, transcrits pour le piano à 4 mains p. B. Engelhardt.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 39.

б) Увертюра Рейнеке въ піесѣ Кальдерона „La Dama Duende“.—„Торжественный полонезъ“ Глинки.—Муз. и Театр. В., № 43.

1858.

85) „Луиза Миллеръ“, опера Верди.—Муз. и Театр. В., № 1.
86) Русскій художникъ и французская критика. (Фетисъ о Глинкѣ).—Музык. и Театр. Вѣстн. №№ 2 и 3.

87) Галлерея оперныхъ композиторовъ: Моцартъ; 1756—1792.—Муз. и Театр. Вѣстн., №№ 4, 6, 10, 11 и 50.

88) Рашель.—Муз. и Театр. Вѣстн., №№ 4, 7 и 10.

89) „Фра-Діаволо", опера Обера—Муз. и Театр. В., № 5.

90) Концертъ г-жи Леоновой, 14-го февраля. Музык. и Театр. Вѣстн., № 8.

91) Концерты. (Г-жи Штаркъ и декоратора Вагнера).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 9.

92) Концертъ въ пользу дѣтскихъ пріютовъ. (Хоръ кн. Ю. Голицына).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 10.

93) Еще немножко о концертахъ. (Вечера Конц. Общ. въ Пѣвч. Капеллѣ).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 12.

94) Оперы Р. Вагнера, разсказанныя Фр. Листомъ. Перев. съ прим. А. Н. Сѣрова.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 13, 14 и 16.

95) Выставка въ Имп. Академіи Художествъ.—Музык. и Театр. Вѣстн., №№ 17 и 18.

96) Музыкальныя новости. (Оперетка Гризара, музыкальное утро Леоновой, „Цыганка", оп. Бальфа) — Муз. и Театр. В., № 18.

97) Нашъ Глинка передъ судомъ нѣмецкихъ фельетонистовъ.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 19.

90) Письма изъ-за границы.

а)—I. (Изъ Дрездена).—Вступительная рѣчь.—Дрезденъ, Веймаръ, Прага.—Дрезденскій театръ.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 27.

б)—II. (Изъ Веймара).—Мелкія новости.—Одна крупная: русскій концертъ въ Дрезденѣ.—Дрезденская опера.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 30.

в)—III.—Еще о дрезденской оперѣ.—„Тангейзеръ".—Музык. и Театр. Вѣстн., № 32.

г)—IV. (Изъ Баденъ-Бадена).—Еще о Вагнерѣ по случаю его племянницы.—Два германскіе юбилея.—Обѣщанія.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 34.

д)—V.—Кривые толки о Листѣ.—Листъ какъ виртуозъ въ 1842 и 1858 г.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 36.

е)—VI. (Изъ Карлсруэ).—Концертъ Берліоза въ Баденѣ.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 42.

ж)—VII. (Изъ Франкфурта на Майнѣ).—Знакомство съ Берліозомъ и Мейерберомъ въ Баденѣ.—Театръ въ Карлсруэ, Висбаденѣ и Франкфуртѣ.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 43.

99) „Русланъ и Людмила" М. И. Глинки (бенефисъ О. А. Петрова).—Музык. и Театр. Вѣстн., № 46.

100) Концертное утро 7-го декабря въ залѣ С.-Петербургскаго Университета.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 49.

101) Ново-изданныя музыкальныя сочиненія.

а)—„Camelia", valse p. H. Herz.—„Illusion perdue", 3-e impromptu p. A. Henselt.—„Air bohémien" trascrit pour le piano p. A. Henselt.—„Безъ ума безъ разума", пѣсня А. С. Даргомыж-

скаго.—„О, милая дѣва, нѣтъ силъ мнѣ словами“, ром. муз. А. С. Даргомыжскаго.—Музык. и Театр. Вѣстн. № 5.

б)—Романсы А. С. Даргомыжскаго и М. И. Глинки.—„Bouquet de melodies„ Alberti.—Новое полное изданіе полонезовъ Огинскаго.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 19.

102) Обзоръ современнаго состоянія музыкальнаго искусства въ Россіи и за границей.—Иллюстрація, №№ 6 и 7.

103) M. Fetis et Michel Glinka. Réponse d'un Russe à M. Fetis.—Le Nord, №№ 187 и 188.

104) О музыкѣ съ ея технической, эстетической и исторической стороны. 16 публичныхъ лекцій, читанныхъ въ 1858/9 г. въ залѣ С.-Петербургскаго Университета.

1859.

105) Концертъ Фердинанда Лауба.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 10.

106) Концерты Ф. Лауба и А. Рубинштейна.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 11.

107) Первый симфоническій концертъ Импер. Театр. Дирекціи.—Музык. и Театр. Вѣстн , № 12.

108) Концертъ Филармоническаго Общества и первые два квартетные вечера г. Лауба.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 13.

109) Концерты:—„Героическая симфонія“.—„Lobgesang“.—„Чаконна“ Баха.—Тріо Ф. Шуберта.—Квинтетъ А. Рубинштейна.—„Испанская увертюра“ Глинки.—Увертюра М. Балакирева.—Живыя картины.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 14.

110) Нейтралитетъ въ музыкальной критикѣ. Сцена.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 16. (Подп. *Ѳома Діафоріусъ*).

111) Полина Віардо-Гарсіа. Статья Фр. Листа. Пер. А. Н. Сѣрова.—Музык. Театр. Вѣстн., №№ 17, 18 и 19.

112) Письмо автора статьи „Нейтралитетъ въ музыкальной критикѣ“.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 17.

113) „Мазепа“, опера бар. Б. А. Фитингофа (бенеф. Булаховой).—Муз. и Театр. Вѣстн., № 18.

114) Заграничныя письма.

а)—I. (Изъ Веймара).—Игра судьбы.—Напутственныя благословенія—Нѣчто хуже смерти.—Баста съ полемикой на долго.—Германская музыкальная жизнь.—Концертъ въ лейпцигскомъ театрѣ. Музык. и Театр. Вѣстн., № 26.

б)—II. (Изъ Веймара).—Муз. и Театр. Вѣстн., № 14.

в)—III. (Изъ Веймара).—Печальная вѣсть.—Веймарская слава.—Продолженіе музыкальнаго отчета: „Гоновева“, опера Шумана въ Лейпцигѣ.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 25.

г)—IV. (Изъ Веймара).—Театръ въ Лейпцигѣ и Веймарѣ.—„Лоэнгринъ“.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 28.

д)—V. (Изъ Дрездена).—Веймарскій театръ еще и еще „Тангейзеръ“.—Другіе спектакли.—„Фиделіо“ Бетховена.—Пребываніе въ Веймарѣ вообще.—Поѣздка въ Галле на праздникъ въ честь Генделя.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 31.

е)—VI. (Изъ Вѣны).—Пауза.—Недомолвка: Карлъ Таузигъ.—Дрезденскій оперный театръ.—Теноръ.—Примадонны.—„Оберонъ“ Вебера; „Тампліеръ“ Маршнера.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 36.

ж)—VII. (Изъ Вѣны).—Продолженіе объ операхъ въ Дрезденѣ: „Кортецъ“, „Робертъ“, „Ріэнци“. — Муз. и Театр. Вѣстн., № 39.

115) Заключительный отчетъ о пребываніи за-границей:—Возвращеніе во-свояси.—Важныя недомки.—„Лоэнгринъ“ въ Дрезденѣ и въ Вѣнѣ.—Постепенность Вагнеровыхъ оперъ въ отношеніи ихъ стиля и въ отношеніи публики.—Встрѣча въ Дрезденскомъ театрѣ.—Вѣнская оперная труппа.—Вѣнская драматическая труппа.—Оперы въ Берлинѣ.—Берлинская драматическая труппа.—Перечень неоперныхъ представленій, видѣнныхъ мною нынѣшнимъ лѣтомъ.—Два слова о Мюнхенской оперѣ.—Циркъ Ренца.—Рѣдкости и „туризмъ“.—Спеціальность и польза для критики.—Муз. и Театр., Вѣстн., №№ 41 и 42.

116) Письмо въ редакцію. (По поводу статьи Ростислава) Муз.—и Театр. Вѣстн., № 26.

117) Первый вечеръ Русскаго Музыкальнаго Общества.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 47.

118) Второй вечеръ Русскаго Музыкальнаго Общества.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 48.

119) Предстоящіе концерты.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 49.

120) Опыты технической критики надъ музыкою М. И. Глинки.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 49.

121) Третій и четвертый вечера Русскаго Музыкальнаго Общества.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 50.

122) Ново-изданныя музыкальныя сочиненія:—Пѣсни и романсы М. А. Балакирева.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 43.

123) Опера и ея новѣйшее направленіе въ Германіи. Критическій этюдъ.—Русское Слово, №№ 1 и 7, стр. 67 и 88 (Отд. III).

124) Ferdinand Laub in St.-Petesrburg.—Neue Zeitschrift fur Musik, Band 50, № 17.

1860.

125) Концертъ дѣвицы Ингеборгъ-Старкъ.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 1.

126) Лудвигъ Шпоръ вальдгорнистомъ. Изъ автобіографіи Шпора. Перев. А. Н. Сѣрова.—Муз. и театр. Вѣстн., № 1.

127) Мой протестъ противъ „объясненія“, помѣщеннаго отъ редак-

ціи въ № 1 „Театральн. и Музыкальн. Вѣстн“.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 2.

128) Пятый, шестой и седьмой вечера Русскаго Музыкальнаго Общества.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 3.

129) Отчетъ о новой оперѣ Мейербера (*„Динора“*).—Муз. и Театр. Вѣстн., № 6.

130) Три послѣдніе вечера Русскаго Музыкальнаго Общества.—Муз. и Театр. Вѣстн.. № 7.

131) Парижскій Ѳеофилычъ. (Поль Смитъ).—Муз. и Театр. Вѣстн., № 9.

132) По случаю концерта сестеръ Ферни. – Муз. и Театр. Вѣстн., № 9.

133). Второй концертъ Вьетана.—Муз. и Театр. Вѣстн. № 10.

134) Г. А-ръ В-чъ Лазаревъ и его концертъ.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 10.

135) Первый и второй концерты Дирекціи Имп. Театровъ.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 12.

136) Третій и четвертый концерты Дирекц. Имп. Театр.—Муз. и Театр. Вѣстн., № 13.

137) Ново-изданныя музыкальныя сочиненія:—Совѣты начинающимъ играть на скрипкѣ, соч. А. Ѳ. Львова.—Музык. и Театр. Вѣстн., № 8.

138) Джузеппе Верди (статья Ашиля-де-Лозьерръ). Перев. А. Н. Сѣрова. Сынъ Отечества, *1860*, №№ 13 и 14 (Подп. *М.*).

139) „Жизнь за Царя“ и „Русланъ и Людмила“. (Противъ ст. В. В. Стасова: „Многострадальная опера“).—Русскій Міръ, № 67..

140) Воспоминаніе о Михаилѣ Ивановичѣ Глинкѣ. — Искусства, №№ 1, 2, 3, 4 и 5; стр. 14, 13, 12, 18 и 13.

141) Рихардъ Вагнеръ и его реформа въ области оперы.—Искусства. №№ 1 и 2: стр. 30 и 27.

142) „Искусства“. Журналъ театра, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и словесности. Редактировалъ музыкальный отдѣлъ А. Н. Сѣровъ.

143) О музыкѣ въ Петербургѣ. (Противъ А. Г. Рубинштейна и Русскаго Музык. Общества). Библіот. для чтенія; № 2, стр. 17 (Фельет.).

144) Музыка южно-русскихъ пѣсенъ. Основа, №№ 3 и 4; стр. 16 и 91.

145) Der Thematismus der Leonoren-Ouverture. Eine Beethoven-Studie. Neue Zeitschrift für Musik, Band 54, № 10. 11, 12 и 13.

1862.

146) 50 замѣтокъ на букву А въ Энциклопедическомъ Словарѣ, составленномъ русскими учеными и литераторами подъ редакц. сначала А. А. Краевскаго, потомъ П. Л. Лаврова.

147) Залоги истиннаго музыкальнаго образованія въ С.-Петербургѣ. (За Ломакина и противъ консерваторіи).—Сѣверная Пчела, № 124.

148) Музыкальный фельетонъ г. Юрія Арнольда.—Сѣверная Пчела, № 229.

149) Къ издателю Сѣверной Пчелы. (Противъ Арнольда, объ Леоновой и Біанки).—Сѣверн. Пчела, № 267.
150) Добросовѣстность г. Стелловскаго въ изданіи произведеній Глинки.—Сынъ Отечества, № 124.
151) Верди и его новая опера. („La forza del destino")—Иллюстрація, №№ 244 и 245.
152) „Волшебный стрѣлокъ", бенефисъ О. А. Петрова, 26-го ноября.—Иллюстрація, № 248.
153) Верстовскій и его значеніе для русскаго искусства.—Иллюстрація, № 250.

1863.

154) Рихардъ Вагнеръ въ Петербургѣ.—С.-Петербургскія Вѣдомости, № 40.
155) Концерты Филармоническаго Общества подъ управленіемъ Р. Вагнера.—С.-Петербургскія Вѣдомости, № 52.
156) Рихардъ Вагнеръ и его концерты въ Петербургѣ.—Якорь, № 2.
157) „Нибелунговъ перстень", музыкально-драматическая поэма Рихарда Вагнера. Очеркъ.—Якорь, №№ 20, 21, 23, 24, 25, 29, 30, 32, 34 и 36.
158) Дебюты г-жи Шредеръ и Платоновой въ оперѣ „Жизнь за Царя".—Якорь, № 26.
159) Замѣтка музыканта о дѣлахъ немузыкальныхъ.—Якорь, № 28.
160) Музыкальный Гумбольдтъ. (Фетисъ).—Сѣвер. Пчела, № 216.
161) Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Russlands an derselben.—Neue Zeitschrift für Musik, Band 58. №№ 1, 2. 3, 4 и 5.
162) О музыкальномъ преподаваніи въ связи съ исторіей музыки. 5 публичныхъ лекцій, читанныхъ въ Безплатной Музыкальной школѣ.

1864.

163) Фаустъ, опера Гуно на петербургской итальянской сценѣ.—Якорь, № 2 и 3.
164) Музыка, музыкальная наука и музыкальная педагогика. (10 публичныхъ лекцій).
а)—Ст. I. Предварительныя понятія и точка зрѣнія.—Эпоха, № 6, стр. 100.
б)—Ст. II. Очерки историческаго развитія музыки вокальной и музыки инструментальной.—Эпоха, № 12, стр. 1.
165) Замѣтка современнаго знаменитаго мыслителя (изъ немузыкантовъ) о 9-й симфоніи Бетховена. Переводъ съ предисловіемъ и примѣчаніями А. Н. Сѣрова.—Эпоха, № 7, стр. 1.

166) Судьбы оперы въ Россіи.—Русская Сцена, №№ 2 и 7, стр. 119 и 1.
167) Письмо къ редактору „Русской Сцены“ объ оперѣ Фаустъ.—Русская Сцена, № 2, стр. 39. (Совр. театр. обоз.).
168) Концертъ Филармоническаго Общества.—Русская Сцена, № 3, стр. 36. (Совр. театр. обозр.).
169) По случаю трехсотлѣтняго юбилея Шекспира. Письмо къ Аполлону Григорьеву.—Русск. Сцена, № 4, стр. 86.
170) Миланскій театръ. Письмо къ А. Е. Грену.—Русск. сцена. № 11, стр. 59.
171) Музыкальная замѣтка. (Полемика съ Кюи по случаю Бюлова).—Голосъ, № 83.

1865.

172) Россини. Изъ сочиненій Риля „Музыкальныя характеристики“. Перев. В. С—ой съ примѣчаніями А. Н. Сѣрова.—Русск. Сцена, №№ 1 и 2.
173) Винченціо Беллини и Гаетано Доницетти. Изъ сочиненій Риля „Музыкальныя характеристики“. Перев. Валентины С—ой съ примѣчаніями А. Н. Сѣрова.—Русск. Сцена, №№ 6 и 7.
174) Предисловіе къ либретто оперы „Рогнѣда“. — Русск. Сцена (газета), № 7.

1867.

176) Музыка и Театръ. (Журналъ издавался Сѣровымъ). Всѣхъ №№ вышло 17.
177) Письмо къ редактору. (По поводу рецензій, посвященныхъ разбору газеты „Музыка и Театръ“).—С.-Петерб. Вѣдомости, 1867, № 309.
178) „Музыка и Театръ“. Газета спеціально критическая. Издавалъ и редактировалъ А. Н. Сѣровъ вмѣстѣ съ женою своей В. С. Сѣровою. (Вышло 17 №№).

1868.

179) Девятая симфонія Бетховена, ея складъ и смыслъ. Изъ лекцій, читанныхъ въ кружкѣ неспеціалистовъ.—Современ. Лѣтопись. № 16.
180) О великорусской пѣснѣ и особенностяхъ ея музыкальнаго склада. Бесѣда.—Москва, №№ 19 и 20. (Былъ оттискъ, напечат. въ 50 экз.).
181) „Lohengrin“. Lettre à. R. Wagner à Lucerne. — Journal de St.-Pétersbourg, № 231.
182) Лоэнгринъ Р. Вагнера. (на русской оперной сценѣ). — Новое Время №№ 231, 233 и 234.

1869 (и отчасти 1870).

183) Journal de St.-Pétersbourg. (Сѣровъ цѣлый годъ писалъ въ

этомъ органѣ; между прочими статьями особенное значеніе имѣетъ: Hector Berlioz. Esquisse critique. — Journal de St.-Pétersbourg, №№ 105, 109, 110 et 113.)

184) Наши музыкальныя дѣла. (О Промбергѣ и Балакиревѣ).— Голосъ. № 119.

185) Великое слово великаго художника. — Музыкальный Сезонъ, 1869—1870, № 5.

186) Объ исторіи музыки, какъ учебномъ предметѣ.—Музыкальный Свѣтъ, № 4.

187) Музыкальные идеалы.—Музык. Свѣтъ, № 7.

188) Опера въ Россіи и русская опера.—Музык. Свѣтъ, № 9.

189) Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки.

а)—I. Русская пѣсня въ ея противоположеніи музыкѣ западно-европейской.—Музык. Сезонъ, 1869—1870, № 18.

б)—II. Техническій складъ русской пѣсни.—Музык. Сезонъ, 1870—1871, № 6. (Окончаніе см. ниже. № 195.

190) Первое въ нынѣшнемъ сезонѣ симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества.—Голосъ, № 307.

191) Второе симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества.—Голосъ, № 321.

192) Объ историческомъ развитіи идеала оперы, какъ музыкальной драмы. 6 публичныхъ легкій, читанныхъ въ клубѣ художниковъ.

Лекціи эти не были напечатаны. Программа помѣщена въ Музыкальномъ Сезонѣ, 1870, № 9 (1869—1870).

1871.

193) Моцартъ. 1756—1792.—Музык. Свѣтъ, № 1.

194) Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки.

в)—III. Собиратели и гармонизаторы русскихъ пѣсенъ.—Музык. Сезонъ, 1870—1871, № 13. (Начало см. выше № 190).

88-2115
026103/06

Вышло изъ печати:

Того-же автора:

Русскіе Композиторы. I. А. Г. Рубинштейнъ.
" " II. М. П. Мусоргскій.

готовятся къ отдѣльному изданію:

Русскіе Композиторы. IV. М. П. Чайковскій.

Готовятся къ печати:

1). 2-й и 3-й томы

УЛЫБЫШЕВА,

„НОВАЯ БІОГРАФІЯ МОЦАРТА."

2). Новый полный курсъ

ИНСТРУМЕНТОВКИ

ГЕВАРТА,

ПО ФРАНЦУЗСКОМУ ИЗДАНІЮ 1885 ГОДА.

3). КАТАЛОГЪ

Духовно-музыкальныхъ сочиненій.

Москва у П. Юргенсона.

U.C. BERKELEY LIB
C006391250

DATE DU

Music Library
University of California
Berkeley